V. in 8° sup. 5.748

DÉPÔT LÉGAL
VIENNE
N° 29
Année 1913

R. A. STREATFEILD

Musiciens Anglais Contemporains

Traduction française de Louis Pennequin

EDWARD ELGAR — ETHEL SMYTH — FRÉDÉRIC DELIUS
HUBERT PARRY — CHARLES VILLIERS STANFORD
GRANVILLE BANTOCK





PARIS
ÉDITIONS DU TEMPS PRÉSENT
76, RUE DE RENNES, 76

1913

V. in 8° sup. 5.748.

Kraft

Mf 597

MUSICIENS ANGLAIS CONTEMPORAINS

84605

ppn 085088153

Traductions Françaises de Louis PENNEQUIN

Éditions et Publications du TEMPS PRÉSENT

76, Rue de Rennes — PARIS

La Musique dans ses rapports avec l'intelligence et les émotions, par John Stainer, de l'Université d'Oxford.
1 volume in-8 carré .... **2** fr.

Musique et Musiciens modernes, par R. A. Streatfeild.
(Hector Berlioz, Franz Liszt, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Peter Tchaïkowsky, Johannes Brahms, Richard Strauss.)
1 volume in-8 carré .... **3** fr. **50**

Musiciens Anglais contemporains, par R. A. Streatfeild
(Edward Elgar, Ethel Smyth, Frédéric Delius, Hubert Parry, Charles Villiers Stanford, Granville Bantock).
1 volume in-8 carré .... **3** fr. **50**

Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine, Paris

La Musique et la Science, par Henry Saint-George.
1 volume in-8 raisin, avec portrait .... **2** fr.

Les Éléments du Beau en Musique, par Ernst Pauer.
1 volume in-8 raisin, avec portrait .... **2** fr. **50**

Librairie Paul ROSIER, Éditeur, 28, Rue de Richelieu, Paris

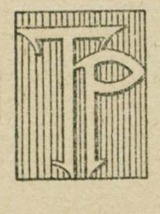
Les Femmes Compositeurs de musique, par Otto Ebel.
1 volume in-8, broché .... **4** fr.
— cartonné .... **5** fr.

R. A. STREATFEILD

Musiciens Anglais Contemporains

Traduction française de Louis Pennequin

EDWARD ELGAR — ETHEL SMYTH — FRÉDÉRIC DELIUS
HUBERT PARRY — CHARLES VILLIERS STANFORD
GRANVILLE BANTOCK





PARIS
ÉDITIONS DU TEMPS PRÉSENT
76, RUE DE RENNES, 76

1913

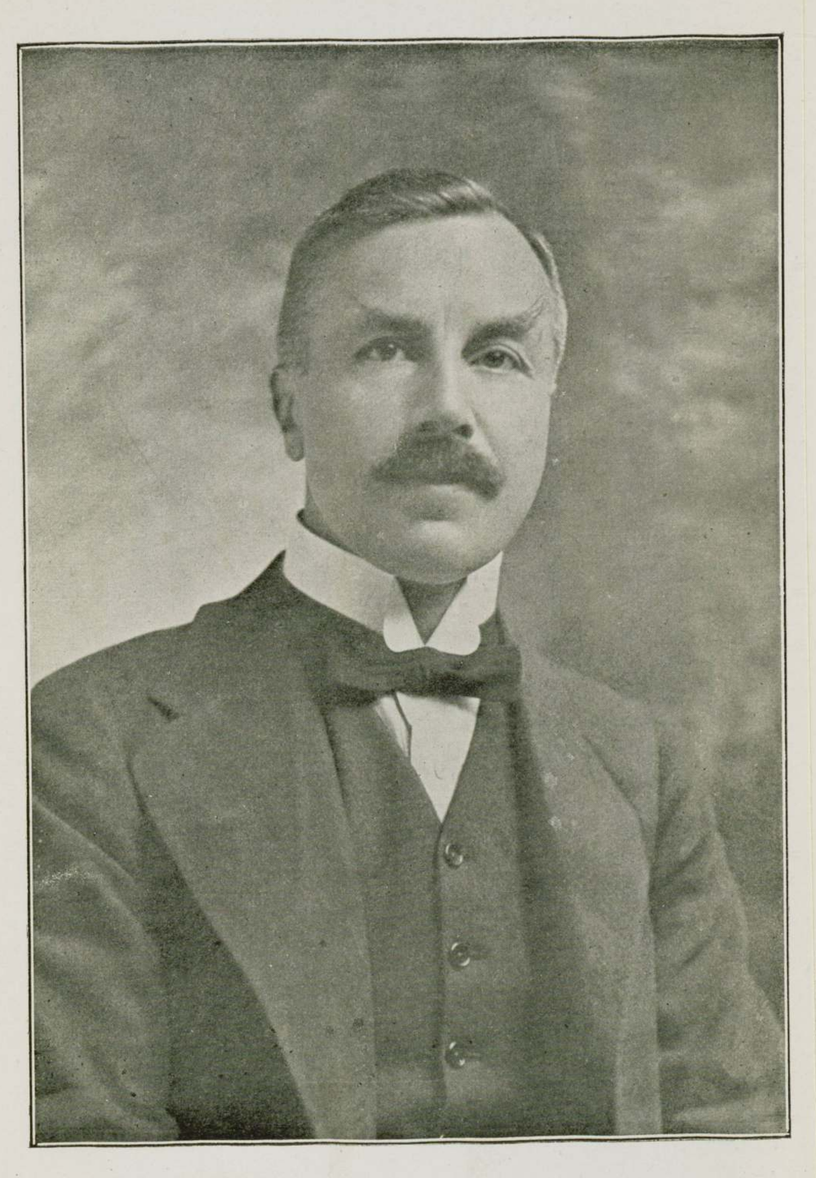
NOTE D'ÉDITION

Musiciens Anglais Contemporains, par R. A. STREATFEILD. Traduction française de *Louis Pennequin*.

Ces articles ont été publiés au cours de l'année 1912 par la *Revue du Temps Présent*, et de l'année 1913 par le *Temps Présent*.

Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays, y compris les Pays-Bas, l'Autriche-Hongrie et le Portugal.

Copyright by Pennequin. 1913.



PARKERS, LONDON

R.-A. STREATFEILD

TABLE SYNTHÉTIQUE

PRÉFACE

Il est difficile d'exprimer la satisfaction que j'éprouve en présentant au public français ces courtes esquisses de la vie artistique de six musiciens anglais contemporains. Si je ne puis dire à quel prix j'estime le privilège qui m'est accordé, c'est du moins pour moi une tâche plus aisée d'adresser des remerciements sincères à ceux qui, par leur bon office, ont favorisé la publication de cette brochure, — à M. C.-Francis Caillard et à son successeur M. Jean Lœw, qui ont donné à ces études l'hospitalité aimable de la *Revue du Temps Présent*, — à M. Louis Pennequin qui a droit à tout mon éloge pour le soin intelligent apporté à la traduction de ma prose imparfaite en un admirable langage.

Le moment présent semble particulièrement favorable à un anglais pour appeler l'attention des dilettantes français sur la musique de son pays. Durant ces trente dernières années la musique anglaise a traversé une période d'atonie d'où j'ai foi qu'elle est actuellement sortie. La différence entre l'attitude des amateurs de concerts anglais d'il y a trente ans envers la musique de leurs concitoyens et l'accueil qui lui est fait par les connaisseurs de notre époque est intéressante à observer.

La visite que Richard Wagner fit à Londres en 1877 et la fondation qui s'ensuivit des concerts dirigés par le célèbre chef d'orchestre Hans Richter, destinés surtout à créer une plus large réclame à la célébrité du maître allemand, inauguraient une ère nouvelle dans la vie musicale anglaise. Wagner devint l'idole des *snobs* qui, avec l'étroitesse d'idée caractéristique de leur clan, n'avaient d'attention que pour l'art allemand et faisaient mine grise au seul nom annoncé d'un compositeur anglais.

Il me souvient d'un incident dont je fus témoin à un concert de l'année 1889. Afin de donner satisfaction au désir

exprimé par plusieurs de ses abonnés, Richter avait consenti à faire exécuter une symphonie de Hubert Parry qui, jeune encore, venait d'attirer l'attention du monde musical. Les *snobs*, nombreux dans l'auditoire, se félicitaient du programme composé presque exclusivement de fragments importants des œuvres de leur favori Wagner pendant que la symphonie de Parry avait été reléguée à dessein au dernier rang. Quel fut le résultat de cette disposition perfide autant que digne de la diplomatie? Dès que la partie du programme dévolue à Wagner fut achevée et sitôt que Richter fut près d'exécuter la symphonie, l'auditoire, — à l'exception d'un petit nombre de vaillants partisans de la musique nationale anglaise, — se leva avec affectation et quitta la salle du concert. Cet incident resté gravé dans ma mémoire doit être considéré comme le témoignage frappant de l'attitude de la société fashionable de cette époque et du peu d'intérêt que nos dilettantes portaient à l'art anglais. Après une manifestation au caractère hostile si peu douteux, il est étonnant que des compatriotes aient été soutenus par leur ardeur artistique pour se vouer à la composition musicale. A part une demi-douzaine de musiciens les plus en vue, la plupart des compositeurs avaient peu d'espoir de voir produire leurs œuvres, ou si, par hasard, ils parvenaient à l'exécution publique, d'être accueillis autrement que par la froide indifférence.

Il n'est pas aisé d'indiquer le moment exact où une attention favorable commença à être témoignée en Angleterre à notre musique nationale. J'incline à croire que cette direction nouvelle du sentiment musical a dû coïncider avec le commencement de ce siècle, sitôt après que les éloges décernés à Edward Elgar par la critique allemande furent devenus l'argument primordial qui encouragea les dilettantes anglais à reconnaître la juste prétention de l'art musical dans notre pays. Quoi qu'il en soit, il est acquis que, de nos jours, la musique anglaise est aussi sûre d'un accueil bienveillant dans nos concerts que la certitude contraire existait il y a trente ans; en sorte que le péril se retrouve aujourd'hui avec une égale force du côté des *snobs* qui, — se plaisant toujours à exagérer leurs émotions, — sont tout disposés à s'attribuer

le rôle de mécènes et à prendre pour un cygne chaque oie qui va cahin-caha caqueter à l'entour de la pompe du village.

Il serait disgracieux d'assombrir l'aurore de la prospérité dont nos jeunes compositeurs jouissent à présent. Mais, ceux-ci sont peut-être trop enclins à oublier que leur faveur récente est due non à leur propre effort, mais à l'opiniâtreté de leurs prédécesseurs qui, durant de nombreuses années, ont défendu la cause légitime de la musique anglaise. C'est à cette dernière génération qu'appartiennent les six musiciens que je présente aujourd'hui aux lecteurs français. Quant à la jeune génération, ce sera pour elle faire preuve de vertu que d'attendre son tour avec patience et sa réserve sera comptée comme un hommage rendu aux six collègues que leur talent a placés au premier rang de l'art musical en Angleterre.

Je m'empresse de dire que ces six compositeurs ont été choisis parce qu'ils représentent d'une manière supérieurement caractéristique autant de phases différentes de la pensée et de l'expression musicales. Je ne prétends pas affirmer que ces musiciens soient les plus grands compositeurs vivants de notre pays. D'autres talents éminents que j'ai été forcé de négliger ont un égal droit à être mis en lumière, et, si l'espace me le permettait, je citerais des compositeurs remarquables comme sir Alexandre Mackenzie[1] dont la musique a la distinction et la robustesse du romantisme de l'Ecosse, son pays natal et sir Frédéric Cowen[2], à qui une touche légère et incomparable pour traiter les sujets éthérés ou fantastiques, a fait décerner la souveraineté du royaume des Fées. Plus jeunes, — et, en fait, contemporains de Granville Bantock, — William Wallace[3] que sa maîtrise orchestrale a placé à un rang supérieur parmi nos symphonistes modernes ; Arthur Somerwell[4] dont les œuvres chorales tiennent de l'ampleur superbe de Parry et les chants possèdent l'inspiration vive de Stanford ; Walford Davies[5] qui soutient avec fidélité la tradi-

1. *Mackenzie (sir Alexandre)*. Né à Edimbourg, Ecosse, le 22 août 1847.
2. *Cowen (Frederic)*. Né à Kingston, Jamaïque, le 29 janvier 1852.
3. *Wallace (William)*. Né à Greenoch, Ecosse, le 3 juillet 1860.
4. *Somerwell (Arthur)*. Né à Windermere, comté de Westmoreland, le 5 juin 1863.
5. *Davies (Walford)*. Né à Oswestry, Shropshire, le 6 septembre 1869.

tion de l'oratorio anglais et Edward German [1], le successeur incontesté d'Arthur Sullivan [2] dans le domaine de l'opéra-comique.

L'occasion que je souhaite prochaine me permettra d'apprécier la génération nouvelle des compositeurs sur qui repose l'avenir de la musique anglaise. Nombreux et diversement doués, ces jeunes musiciens ont pris dans l'art des directions si différentes qu'il est impossible de les classer ici d'une manière même superficielle. Je suis forcé, toutefois, d'accorder quelque attention au groupe formé par ceux qui ont demandé une suggestion heureuse aux mélodies populaires anglaises. Le culte du *folk-song* a pris dans ces dernières années en Europe un développement important. En Angleterre, des centaines de mélodies recueillies auprès des chanteurs rustiques par d'enthousiastes collectionneurs, ont été transcrites sous des formes diverses et publiées en de volumineuses séries. Ces chants anciens ont inspiré nos jeunes compositeurs et les œuvres chorales ou symphoniques puisées à cette source de sentiment national au suprême degré revêtent un caractère vraiment anglais auquel ne peut prétendre la musique de la génération précédente. Jusqu'à présent, il est impossible de dire si ce mouvement artistique est destiné à produire un résultat durable ; mais, sous l'intelligente direction de compositeurs tels que Vaughan Williams [3], Balfour Gardiner [4] et Percy Grainger [5], pour ne citer que ces éminents musiciens parmi tant d'autres, il a fait preuve de vitalité et accompli une œuvre de renaissance pleine de fraîcheur et de charme qui a rendu un légitime attrait aux auditions musicales de notre vingtième siècle.

R. A. Streatfeild.

Mai 1913.

1. *German (Edward)*. Né à Witchurch, Shropshire, le 17 février 1862, Auteur de *Merry England*, 1902 ; *A Princess of Kensington*, 1903 ; *Tom Jones*, 1906.

2. *Sullivan (Arthur)*. Né à Londres, le 13 mai 1842 ; mort à Londres, le 22 novembre 1900.

3. *Williams (Vaughan)*. Né à Down Ampney, Gloucestershire, le 12 octobre 1872.

4. *Gardiner (Balfour)*. Né à Londres le 7 novembre 1877.

5. *Grainger (Percy)*. Né à Melbourne, Australie, le 8 juillet 1882.

EDWARD ELGAR

A la fin du dix-neuvième siècle, nous étions presque tous résignés en Angleterre à croire, comme nos amis allemands nous l'avaient si souvent affirmé, que nous sommes un peuple anti-musicien. Il est vrai que nous pouvions présenter un glorieux passé. Nous pouvions nous souvenir qu'au temps de la reine Elisabeth, pour ne pas remonter jusqu'à l'antiquité, nos compositeurs sur le virginal[1] étaient réputés les premiers de l'Europe et que nos madrigalistes étaient dignes d'être comparés aux grands compositeurs de France, de Flandre et d'Italie. Nous pouvions rappeler aussi la grande figure de Purcell[2], dont le génie musical, de l'aveu des critiques de tous les pays, est reconnu de premier ordre. Mais, dans les temps modernes, nous sentions qu'il était vain à nous de réclamer la parité avec les nations du continent.

Nous avions, cependant, des compositeurs honorés chez nous dont nous aimions et admirions la musi-

1. Virginal, Harpsichorde primitif.
2. Purcell, Compositeur de musique anglais (1658-1695).

que — Parry[1], dont les oratorios, animés du souffle puissant de Haëndel et de Mendelssohn, délectent les oreilles accoutumées aux grands effets choraux — Stanford[2], dont les symphonies, les quatuors et les cantates unissent la douce mélancolie de l'Irlande, son pays natal, à la science et à la méthode de Schumann et de Brahms — Sullivan[3], dont les opéras-comiques ont fait les délices de Londres pendant plus de vingt ans. Mais il était impossible de nous dissimuler plus longtemps que notre musique n'a pas un caractère cosmopolite. Nous pouvions nous délecter sous les brumes de notre île, mais nous ne pouvions prétendre participer à la grande confraternité internationale de l'art.

Un proverbe dit que c'est avant le point du jour qu'il fait le plus obscur. C'est au moment où les espérances des dilettantes les plus chauvins de l'Angleterre étaient devenues presque vaines qu'une voix nouvelle s'est levée qui, si je ne fais erreur, est destinée à porter le renom de notre pays à travers le monde et à donner aux oreilles étrangères une signification rénovée de la musique anglaise.

Il serait difficile de me rappeler avec précision le jour où je connus le nom d'Edward Elgar[4], mais je me souviens très bien de l'occasion qui me fit enten-

1. Parry, Compositeur de musique anglais. Né en 1848.
2. Stanford, Compositeur de musique anglais. Né en 1852.
3. Sullivan, Compositeur de musique anglais (1842-1900).
4. Elgar (Edward), compositeur de musique anglais. Né à Broadheath, Worcestershire, le 2 juin 1857. Réside à Hereford, Plâs Gwyn (*Maison Blanche,* dans le dialecte gallois).

dre sa musique pour la première fois. C'est à un *Festival des Trois Chœurs* qui, à cette époque de transformation, a conservé si fortement son caractère intime et particulièrement anglais. Le Festival des Trois Chœurs est une ancienne institution qui date du commencement du dix-huitième siècle. A cette époque, il est à peine nécessaire de le dire, nos dilettantes provinciaux avaient rarement l'occasion, depuis devenue fréquente, d'entendre de la bonne musique, notamment à l'ouest de l'Angleterre dans les trois cités de Hereford, Worcester et Gloucester, si anciennes et semblables à des sentinelles avancées sur la lisière du pays de Galles. C'est en l'année 1724 que le premier Festival des Trois Chœurs fut organisé. Les trois maîtrises réunirent leurs forces chorales pour donner une série de concerts sacrés dans la cathédrale de Gloucester. Depuis lors et chaque année, des festivals semblables ont eu lieu à tour de rôle dans l'un des trois sanctuaires. Tous les trois ans, les vieilles cités endormies se réveillent et se parent soudain d'une animation extraordinaire. Leurs hôtels regorgent de clients, les habitants donnent l'hospitalité à leurs amis, et les notables du comté, venus de tous les districts environnants, s'y trouvent rassemblés. Les rues vénérables usées par le temps, — d'ordinaire si calmes, — sont pleines d'une vie active. Mais autour de la cathédrale le mouvement affairé est réduit au silence. Là, où les vieilles tours grises dominent un gazon soigneusement entretenu, règne une paix tranquille. Les ormes séculaires semblent

soupirer leurs pieux secrets et le repos religieux n'est troublé que par les cris des choucas[1] volant autour du clocher de la cathédrale. A l'intérieur de l'église la paix est encore plus profonde. Une douce lumière pénètre dans la nef imposante d'où de hauts piliers s'élancent, semblables aux arbres d'une forêt vierge, et plongent leur sommet majestueux dans une demi-clarté. Au bas, le service s'accomplit dans le calme de la vénération, pendant que le chant de l'orgue monte sous les arches élevées et que des voix d'enfants, des recoins de la cathédrale, se font entendre comme un chœur d'anges invisibles.

C'est dans une circonstance pareille que j'eus l'occasion d'entendre pour la première fois la musique d'Edward Elgar, et certainement aucun endroit ne pouvait être en harmonie plus complète avec le caractère mystique et religieux de son petit oratorio *The Light of life* (*La Lumière de la vie*). C'est au Festival de Worcester de 1896 que j'entendis son œuvre pour la première fois et j'eus conscience qu'une voix nouvelle venait de s'élever en Angleterre. L'œuvre entière me charma par son sentiment intime et par son indépendance à l'égard des conventions de la musique sacrée anglaise. La *Méditation* d'orchestre, en particulier, par quoi l'œuvre débute, me parut différente de tout ce qu'un compositeur anglais avait écrit jusqu'à ce jour, — différente par le maniement de l'orchestre et différente aussi par la manière d'exprimer l'émotion.

1. Espèce de petite corneille.

Après s'être révélé par *La Lumière de la vie*, Elgar devint sinon précisément célèbre, du moins un musicien avec qui il fallait désormais compter. On se demandait qui était ce néophyte, où il avait appris l'art de la composition, et l'histoire de ses premières années commença à intéresser le monde musical anglais.

Né en 1857, d'un père organiste à l'église catholique de Saint-Georges, à Worcester, bon violoniste et gérant d'un magasin de musique, l'enfant avait passé ses premières années dans la contemplation des superbes collines de Malvern, qui élèvent leur gracieux profil au-dessus de la vallée de la Severn. Autour de Worcester, le paysage n'a pas l'aspect sauvage du pays de Galles, contrée voisine aux landes arides et aux montagnes rocailleuses. Les collines de Malvern, bien qu'étant les plus hautes du sud de l'Angleterre, n'ont rien de terrifiant pour l'esprit de l'enfant. Là, la nature se montre sous un jour aimable et souriant; la brise qui parcourt la vallée de la Severn promène une douce caresse que l'on rencontre rarement dans les autres districts de l'Angleterre. Au milieu de scènes pour lesquelles sa nature pensive et concentrée doit avoir éprouvé une sympathie vive, bien qu'inconsciente, l'enfant parvint à l'adolescence. Son père lui enseigna le violon et l'orgue, puis, peu à peu le jeune Elgar acquit la pratique d'autres instruments en même temps que la connaissance des formes diverses de la musique. Nous savons qu'il tenait la partie de basson à un quintette d'instruments à vent et qu'il

composa plusieurs morceaux du genre, qu'il conduisait l'orchestre dans une société privée d'amateurs à Worcester et qu'il jouait du violon à l'orchestre du Festival annuel des Trois Chœurs. Il n'avait toutefois reçu qu'une éducation musicale irrégulière. Jamais il n'avait franchi le seuil d'une académie, il n'avait jamais pris les leçons d'un professeur ni écrit un exercice de contrepoint. Son père, qui devinait la vocation de son fils, désirait l'envoyer à Leipzig et, *res angusta domi*, des difficultés de la vie ménagère empêchèrent seules l'exécution de ce dessein. Lorsqu'il eut atteint sa vingtième année, désirant faire sa carrière comme violoniste, Elgar vint à Londres où il suivit une série de leçons de Pollitzer[1]. Mais son projet ne réussit pas et il revint sous les saints ombrages de Worcester, dans la calme solitude des collines de Malvern, pour y poursuivre sa vie paisible dans l'étude. Là, les partitions des grands maîtres ouvertes devant lui, son talent se forma peu à peu.

En 1885, il succède à son père comme organiste à l'église Saint-Georges de Worcester, où il compose une grande quantité de musique pour le service catholique. En 1889, après son mariage, il tourne une fois encore ses pas vers Londres, espérant obtenir dans la métropole une renommée plus grande qu'une ville de province ne pouvait lui donner. Mais la citadelle n'était pas encore prête à être renversée. En vain il assiège éditeurs et directeurs de théâtre ; le désappointement

1. Pollitzer. Violoniste hongrois qui résidait à Londres (1832-1900).

et la désillusion l'attendaient à chaque pas. Après deux années d'efforts infructueux, il se résigna à revenir à Worcester.

En 1896, comme nous l'avons vu, la fortune lui sourit et l'exécution de son oratorio *La Lumière de la vie* le fit remarquer comme un compositeur dont on pouvait attendre de grandes œuvres. Peu de temps après, sa réputation grandissante fut renforcée par l'exécution à Hanley[1], ville importante près de Birmingham, d'une grande cantate, *King Olaf* (*le Roi Olaf*), œuvre d'une fraîcheur d'inspiration et d'une force rythmique remarquables, et, bientôt il fut chargé d'écrire une cantate pour le Festival de Leeds de 1898.

Caractacus[2], qui est le titre de l'œuvre nouvelle, obtint un grand succès dû à sa technique plutôt qu'à l'inspiration. Le compositeur, qui avait conscience d'être le point de mire de l'Angleterre, avait mis une grande recherche à cet ouvrage où *limæ labor*[3], un travail ardu apparaît à chaque page de la partition. A cette occasion, on remarqua qu'aucun compositeur anglais n'avait jamais assimilé la méthode de Wagner plus entièrement qu'Elgar ; mais après avoir admiré sa manière de disposer la trame enchevêtrée des *motifs directeurs*, on reconnut qu'après tout les scènes de son exclusive inspiration laissaient seules sur la mémoire une impression profonde. Un duo d'amour

1. Hanley, ville du Staffordshire.
2. Caractacus, roi des Bretons, défait par les Romains (50 avant J.-C.) et emmené en captivité à Rome où il mourut.
3. Citation du poète latin Horace.

plein de sentiment lyrique, une marche d'une vigueur vibrante bien qu'avec une pointe de vulgarité, et surtout la lamentation qu'exhale un roi vaincu au milieu de ses soldats tombés à la bataille, étaient les passages où, d'une façon certaine, la réelle personnalité d'Elgar avait rejeté loin derrière elle le manteau wagnérien dont ailleurs elle s'était couverte.

Jusque-là, Elgar n'était connu du public anglais que comme écrivain de cantate. Il avait, il est vrai, déjà composé des morceaux d'orchestre de divers genres, des ouvertures et des sérénades qui avaient été exécutées en province, mais étaient demeurées presque inaperçues. Il se révélait, à présent, comme un maître de l'orchestre; il posait les fondements de la renommée qui, si je ne fais erreur, immortalisera son nom lorsque ses œuvres chorales seront déjà tombées dans l'oubli.

Enigma Variations (*Variations Enigmes*), l'œuvre suivante d'Elgar, eut la bonne fortune d'être présentée au monde musical sous l'égide du célèbre chef d'orchestre Hans Richter[1], qui les fit exécuter pour la première fois en juin 1899 à la salle Saint-James, à Londres, actuellement détruite. L'énigme prête son nom aux Variations, parce que la mélodie qui en est le thème n'est elle-même, selon Elgar, que le contrepoint ou l'accompagnement d'une autre mélodie, celle-ci annoncée comme bien connue de l'auditeur, mais dont le compositeur n'a pas pris le soin de nous

1. Richter (Hans), chef d'orchestre hongrois. Né en 1843, à Raeb, Hongrie.

indiquer la source. Le fait que son cher secret a été conservé pendant douze années prouve incontestablement qu'il est de faible importance pour la compréhension de son œuvre. Il est beaucoup plus intéressant de connaître la manière suivant laquelle a été traité le thème effectif. Si on pense à toutes les banalités soporifiques sous forme de variations qui nous ont été servies pendant ces dernières années, on doit être reconnaissant à Elgar d'avoir infusé une vie nouvelle dans la formule musicale qui, de tout ce qui existe dans ce genre, est peut-être, à la fois, la plus démodée et la plus académique. Toutefois, faire de la *musique à programme* avec une série de variations assurément a quelque chose de piquant. Il est vrai que Richard Strauss[1] avait déjà écrit *Don Quichotte*, qui est sans conteste un poème symphonique sous forme de variations, et on sait que Johannes Brahms[2] avait dans la tête un programme tout fait pour ses variations sur le *Choral de saint Antoine*, d'Haydn, qui, de l'avis de certains critiques, sont réputées être la peinture musicale des tentations du saint.

Mais les *Variations* d'Elgar ont peu à voir avec ces deux œuvres. La sienne est un tribut musical à un groupe d'amis dont le caractère respectif est présenté à tour de rôle. On pourrait dire même que le compositeur a vu le thème de ces Variations à travers le tempérament de chacun de ses amis. C'est en un sens un

1. Strauss (Richard), compositeur de musique bavarois. Né à Munich en 1864.
2. Brahms (Johannes), compositeur de musique allemand. Né à Hambourg en 1833 ; mort à Viennne en 1897.

tableau *de genre*, quelque chose comme le célèbre *Hommage à Delacroix*[1] où l'on voit élèves et amis se serrer autour d'un maître aimé. Et avec quelle mäestria Elgar a su reproduire la figure de ses *dramatis personœ* ! Ce ne sont que des esquisses, il est vrai, mais jetées avec quelle admirable certitude du trait ! Nous les voyons défiler l'une après l'autre, celle-ci pensive et mélancolique, celle-là noble et fière, l'une pleine de vie et de passion, l'autre de tendresse et d'amour. A chaque variation, Elgar a inscrit un nom de convention ou des initiales dont la plupart ont pu être dévoilés. Ici, on reconnaît distinctement la silhouette gracieuse de son épouse ; là, on découvre un juste hommage adressé sous le nom de *Nimrod* (*Nemrod*), à son ami Alfred Jaeger que depuis la mort a ravi jeune, musicien zélé et l'un des premiers écrivains qui ont annoncé au monde sceptique de la musique le génie naissant d'Elgar. Mais, que l'on reconnaisse ou non le trait caractéristique de chaque individualité, on ne peut jamais douter de la vérité et de la ressemblance. L'œuvre entière est une galerie de portraits vivants encadrés avec toute la richesse de l'harmonie moderne et d'une orchestration d'un éblouissant éclat. Le succès obtenu par les *Variations* fut très grand. L'œuvre fut exécutée à un grand nombre de concerts dans tout le Royaume-Uni, et Elgar prit une place définitive au premier rang des musiciens anglais.

1. Delacroix (Eugène), peintre coloriste français (1799-1864). *Hommage à Delacroix* par Fantin-Latour, peintre français (1836-1904).

Les *Variations* ont été suivies de plusieurs autres pièces instrumentales qui montrent chez le compositeur une égale maîtrise de l'orchestre moderne, bien que l'individualité du caractère y soit un peu moins frappante. L'ouverture *Cockayne*[1] est un essai ingénieux pour mettre en musique la vie de Londres. Le *brouhaha* des rues est imité avec habileté; mais la note plus fouillée de la vie de la métropole a échappé au compositeur, et son œuvre, bien qu'écrite avec un « métier accompli », est un peu insignifiante et même d'un effet général un peu vulgaire.

Dans l'ouverture *In the South* (*Dans le Midi*), Elgar a voulu transporter en musique ses impressions personnelles ressenties en Italie. Arrivé à ce point de sa carrière, il paraît avoir subi l'influence de Richard Strauss, de qui on suit la trace à la fois dans la phraséologie et dans les détails du dessin orchestral de cette ouverture.

Plus originale, quoique d'une couleur moins vive, est l'*Introduction* et *Allegro* pour instruments à cordes, pour laquelle Elgar a fait un usage ingénieux de la forme du concerto du dix-huitième siècle, tout en lui infusant l'idée et les émotions du vingtième.

Mais, en Angleterre, ce n'est pas par des œuvres instrumentales que l'on peut faire impression sur l'esprit de la masse. La science de l'orchestre est de trop récente culture. C'est seulement depuis ces trente dernières années que la société anglaise a appris de

1. *Cockayne*, pays de badauds. Expression appliquée par Elgar à Londres dont les habitants sont dits « *Cockneys* ».

Richter, Manns [1], Hallé [2] et d'autres chefs d'orchestre comment on doit comprendre la musique symphonique. Et il faut remarquer que c'est une *élite musicale* qui se presse autour de ces maîtres. Dans notre pays, le sommet de l'art musical est resté pour le plus grand nombre, comme au temps de Haëndel et de Mendelssohn, — l'oratorio — ou, du moins, il l'était encore il y a dix ans, car, depuis le commencement du vingtième siècle, nous avons vu en Angleterre de grands changements s'opérer dans le goût musical.

La forteresse du conservatisme fut emportée par Elgar avec son *Dream of Gerontius* (*Songe de Gérontius*). Exécuté au Festival de Birmingham en 1900, mais mal exécuté, l'oratorio fut assez froidement reçu. Toutefois, à chaque exécution nouvelle le succès de l'ouvrage fut accentué et on doit confesser que la carrière triomphante de l'œuvre en Allemagne et surtout l'éloge adressé à l'auteur par le célèbre compositeur allemand Richard Strauss, après une exécution de l'oratorio à Dusseldorf, agirent dans un sens très favorable sur l'opinion anglaise. A présent, le succès du *Songe de Gérontius*, en Angleterre, ne peut plus être contesté. Cet oratorio est exécuté non seulement dans les grands festivals, mais dans chaque ville qui possède un chœur et un orchestre capables de s'attaquer aux difficultés réellement formidables de la partition.

Le succès obtenu par le *Songe de Gérontius* dans la

1. Manns (1825-1907). Chef d'orchestre prussien. Né à Stolzenberg, près de Stettin.

2. Hallé (1819-1895). Chef d'orchestre allemand. Né à Hagen, en Westphalie.

puritaine Angleterre a toujours été pour moi un sujet de surprise, car l'œuvre est essentiellement catholique. Il est vrai qu'il y a trente ans un succès non moins décisif accueillit un autre oratorio catholique *The Redemption*, *La Rédemption*, de Gounod. Mais le sujet traité par le compositeur s'adressait également aux chrétiens de toute secte et de toute église, et rien dans la manière dont il était présenté ne pouvait choquer la susceptibilité protestante.

Le Songe de Gérontius, au contraire, n'est pas purement catholique, mais absolument anti-protestant de sentiment, et le fait que le sujet n'a pas nui au succès de l'œuvre en Angleterre est la preuve que les préventions protestantes sont moins vives dans le Royaume-Uni qu'elles l'étaient autrefois. Le poème du cardinal Newman[1] qu'Elgar a mis en musique est remarquable, soit qu'on le considère comme une œuvre d'imagination, soit qu'on le définisse un statut poétique du dogme catholique destiné à instruire le fidèle sur ce que l'Église enseigne de la vie au-delà de la nôtre. Il fait la description de la mort d'un croyant, de la comparution de son âme devant le tribunal de Dieu et de son immersion salutaire dans les eaux purifiantes du purgatoire. Il est écrit avec la précision d'un langage soigneusement choisi, ce qui est rare dans la poésie anglaise, surtout lorsqu'il s'agit d'un sujet qui, d'ordinaire, est enveloppé de mystère, et la valeur littéraire de son auteur ne pourra être contestée

1. Cardinal Newman (1801-1890).

par ceux-là même à qui son but est le moins sympathique.

Il est manifeste que le tempérament d'Elgar a été touché profondément par le poème. Pour lui la composition du *Songe de Gérontius* est un acte de foi et on sent à chaque pas dans la partition sa conviction fervente. Toutes les ressources de l'art musical concourent à accroître la poignance du poème. La terreur angoissée de l'agonisant a pour contraste imposant l'accent solennel du prêtre qui murmure une prière au lit de mort. Un autre contraste frappant résulte du dialogue placide entre l'âme de Gérontius et son ange gardien interrompu, pendant leur envolée vers le tribunal suprême, par un chœur véhément de démons en furie. A ce passage succède le chœur des anges autour du trône de Dieu qu'une surélaboration de détails empêche seule d'atteindre à la sublimité, et l'œuvre finit dans une exquise sérénité par le chant de l'ange gardien au moment où l'âme rachetée est plongée dans l'onde du purgatoire.

Le Songe de Gérontius a apporté une sève nouvelle à la nature quelque peu épuisée de l'oratorio anglais. Son pittoresque plein de vie, sa puissance dramatique, son orchestration brillante et sonore ont résonné comme l'appel d'une trompette d'airain à des oreilles habituées à l'harmonie monotone de l'école de Mendelssohn qui avait dirigé presque seule la musique sacrée anglaise jusqu'à l'apparition d'Elgar.

Au *Songe de Gérontius* succédèrent *The Apostles*, *les Apôtres* (1903) et *The Kingdom*, *le Royaume* (1906), œu-

vres d'un style moins original et dont aucune n'a obtenu en Angleterre un succès égal à celui du précédent oratorio. Le premier ouvrage raconte, d'après le texte des Évangiles, la vocation des apôtres et la part prise par chacun d'eux à la vie et à la Passion du Christ. Dans le second, la fondation de l'Église chrétienne est rapportée suivant les Actes des Apôtres.

Le plan général de ces oratorios suit presque pas à pas celui de la *Rédemption*, de Gounod. Le compositeur s'est efforcé de faire ressortir les incidents dramatiques et pittoresques du récit et un grand nombre de scènes sont traitées d'une façon magistrale. Toutefois, l'un et l'autre ouvrage présentent le défaut d'unité et de cohésion. Chacun d'eux est moins un ensemble artistique qu'une suite de scènes sans lien et l'emploi habile fait par Elgar d'un système de *thèmes directeurs* ne parvient pas à donner une suffisante continuité à la structure des oratorios. On doit admettre que les *Apôtres* et le *Royaume* donnent lieu à beaucoup de belle musique, surtout lorsqu'il s'agit de traduire l'émotion ressentie — comme dans les scènes entre Marie-Magdeleine et Judas Iscariote des *Apôtres* et dans la méditation de la vierge Marie du *Royaume* qui sont à la fois d'une haute originalité et d'un sentiment profond — mais, on constate dans le style de chaque oratorio l'absence du souffle épique qui devrait animer des œuvres d'une envergure si ambitieuse.

Après avoir écrit le *Royaume*, Elgar abandonne l'oratorio pour revenir à la composition orchestrale où il avait recueilli ses plus brillants succès. Ces dernières

années ont été principalement consacrées à la composition de trois œuvres importantes — deux symphonies et un concerto de violon — dans lesquelles le compositeur a élevé son inspiration à une hauteur plus grande que celle qu'il avait atteinte jusque-là. Ces trois œuvres, aussi étroitement liées par la forme que par le sentiment, sont le produit d'un état continu d'esprit d'Elgar qui, tour à tour allant de l'oratorio à la symphonie, de l'objectif au subjectif, était aiguillonné par la recherche excitante de son expression intime. Dans ces deux symphonies et son concerto de violon il a écrit l'histoire de son âme, le récit de ses luttes, de ses illusions et de ses aspirations, et, on ne peut s'empêcher de constater que ce désir ardent de description de soi-même est venu juste au moment favorable. Combien de compositeurs ont épuisé leurs forces à décrire en musique leur âme avant d'avoir réussi par l'expérience à la description raisonnée d'un sujet plus matériel ? D'autres, pour une attente trop longue, ont laissé pénétrer le maniérisme dans le naturel et étouffer le caractère par la convention. Chez Elgar, le désir se fit jour au moment où son pouvoir d'expression avait acquis sa pleine maturité. Dans les trois ouvrages qui portent si haut sa carrière la manière et le sujet sont si étroitement liés et réagissent l'une sur l'autre si harmonieusement que sa musique peut être regardée comme un exemple parfait du mot célèbre de Buffon : « *Le style est l'homme même*[1]. »

1. Discours de réception de Buffon à l'Académie française (25 août 1753).

La première symphonie en *la bémol* a été exécutée pour la première fois en décembre 1908, le concerto de violon en *ré* en novembre 1910 et la seconde symphonie en *mi bémol* en mai 1911. Pendant cette période il n'a composé rien autre d'important et c'est pourquoi nous pouvons avec raison considérer les deux symphonies et le concerto comme un grand ouvrage en trois parties, une trilogie symphonique, une trinité artistique, — trois dans un et un dans trois. Je dois avouer qu'Elgar n'a fait lui-même aucune allusion à l'existence d'une relation quelconque entre ces trois compositions qui ont été exécutées et publiées séparément, et c'est peut-être une fantaisie due à mon imagination de prétendre qu'elles sont unies par un lien psychologique. Toutefois, après avoir entendu plusieurs fois chacune d'elles et après les avoir étudiées avec sympathie, ardeur et déférence, je persiste à croire que ce lien existe, avec ou sans l'aveu du compositeur.

Pour résumer la tendance générale de la trilogie je citerai les trois parties qui la composent et qui personnifient LUTTE — CONTEMPLATION — JOIE — suivant le développement d'une âme artiste et tel qu'une si large peinture n'a peut-être pas été tentée par un musicien de notre temps.

J'analyserai maintenant chaque œuvre en détail. Elgar n'a pas attaché de programme défini à sa *première* symphonie ; mais, en admettant qu'elle soit « un coup d'œil du compositeur sur la vie », elle suggère l'impression effective d'une allusion autobiogra-

phique. La lutte d'une âme pour parvenir à la lumière, le combat entre l'esprit et la matière — voilà ce que la symphonie dépeint avec les couleurs les plus riches et les plus vives que l'orchestre moderne puisse fournir et que la science jalouse d'un compositeur profondément versé dans l'histoire du progrès musical a pu seule choisir.

La première partie est toute de lutte et agitation. Elle débute un peu à la manière de la grande symphonie en *ut* de Schubert, par un appel à l'Idéal, sous la forme d'une mélodie pleine de noblesse et de largeur, qui parcourt l'œuvre entière. L'exhortation à une vie plus pure contraste avec l'image des vices du monde, la chair et le démon. Des appels de sirène semblent par leur lancinance pousser le héros à sa perdition. La volupté l'entoure de ses filets, l'invocation à l'Idéal souvent interrompue lutte à travers le dédale d'harmonies variées contre le thème sombre et obsédant du mal. L'antagonisme des passions est représenté avec une étonnante vigueur et une verve inépuisable anime toute cette partie qui se déroule sur un mouvement tourmenté.

Le *scherzo* semble nous transporter dans le monde plus rude du travail. La musique respire vie intense et énergie débordante. On se croirait jeté au milieu de la lutte de l'homme pour l'existence et une mélodie au rythme étrange, d'une insistance pesante et saccadée, nous dépeint le héros qui s'arme pour accomplir sa tâche de vie. Puis, par une transition heureuse le *scherzo* se fond, pour ainsi dire, dans un *adagio* d'une

remarquable beauté qui traduit par la musique les aspirations les plus profondes et les plus pures de l'âme humaine. Une émotion vive et une expression de sublimité dominent toute cette partie. Le thème principal s'élance et lutte au milieu des difficultés, semblable à l'audacieux qui escalade un roc escarpé ; puis, il plane majestueux comme s'il était porté par les ailes de la Foi. Dans cette partie symphonique le compositeur se montre inspiré avec une exaltation particulière. Puis, il semble se mouvoir dans un ravissement extatique à travers un monde dont l'air est de plus en plus raréfié jusqu'à ce que, enfin, l'atmosphère devienne si pleinement chargée de mysticisme que l'auditeur doive comme saint Paul dans sa vision étrange « être ravi dans le Paradis et y entendre des paroles ineffables qu'il n'est pas permis à l'homme d'exprimer ».

La partie *finale* est à plusieurs égards la plus remarquable et sans conteste celle qui, à une première impression, produit le plus grand effet. Dans l'*introduction*, d'un sentiment étrange et d'une couleur fantastique, le héros semble plongé dans la léthargie de la désespérance. Les souvenirs de sa vie passée, de ses premières luttes et de ses ambitions juvéniles traversent son esprit vague et sont impuissants à le déterminer à l'action. Mais, après un effort suprême il sort de sa torpeur pour se jeter une fois encore dans les combats. A partir de là, la musique ne respire qu'énergie et activité fébriles. La gradation se précipite ; puis, l'horizon paraît s'élargir et l'air se

purifie. Le thème magnifique de l'Idéal transfiguré et glorifié reparaît semblable à un arbre florissant qui étend ses larges branches et l'œuvre finit dans l'éclat d'une splendeur triomphante.

Le *concerto* de violon appartient au même ordre d'idée et de sentiment que la *première* symphonie si le milieu est différent. D'une allure moins impétueuse il est écrit dans un ton plus contemplatif. Ainsi qu'il convient à une œuvre où le soliste joue le rôle principal le compositeur exprime ici, non des émotions généralisées en prenant un homme comme type de sa race, mais seulement ses efforts privés et ses aspirations individuelles. Dans le monde de l'Art il est quelquefois difficile de dire à quel point la cause peut être séparée et distinguée de l'effet. La forme du concerto a-t-elle été choisie par Elgar parce que, selon lui, elle était la plus favorable à ce qu'il avait à dire ou le choix du compositeur a-t-il déterminé le caractère même de sa musique? C'est un problème que peut-être Elgar lui-même aurait peine à résoudre. En tout cas, par la manière de traiter sinon par le caractère, le concerto est un contraste admirable avec la symphonie. L'élévation et la largeur du style plein de noblesse, que montre l'œuvre symphonique, se changent en une note plus personnelle et plus intime. L'auditeur semble entrer en confidence avec le compositeur et assister au récit de ses joies et de ses peines intimes, de ses émotions et de ses aspirations les plus secrètes. La première partie du *concerto* ressemble *mutatis mutandis* trait pour trait au mouve-

ment correspondant de la symphonie. C'est la peinture de passions opposées, du conflit de sentiments soumis à une haute tension — non, il est vrai, avec la stature de la symphonie, — mais, si moins imposante aussi profondément sentie et aussi sincère. Sur cette tempête d'émotion les premières notes de l'*andante* tombent semblables au voile de la rosée. La paix semble descendre du ciel et envelopper le monde de son étreinte sereine. On se croirait transporté dans une région azurée d'air pur sous un rayonnement sans nuage. On croit voir les formes diaphanes des bienheureux errer à travers les champs d'asphodèles sous la clarté d'un ciel inconnu de la terre. La profonde et calme beauté de ce morceau rend le langage impuissant à l'exprimer. La musique a le charme voilé et exquis d'une frise de Puvis de Chavannes[1], d'une vision des Champs-Elysées d'où les passions et la discorde terrestres sont bannies pour l'éternité.

Du monde éthéré de l'*andante* nous redescendons encore une fois dans l'agitation de la vie réelle avec le *finale*, d'une énergie débordante, qui poursuit son cours valeureux dans le style le plus brillant. La note contemplative que j'ai déjà signalée comme caractéristique du *concerto* se fait toutefois encore sentir. Le morceau atteint le zénith de sa carrière fluctuante lorsque le violon solo module, presque inaperçu, une ardue et longue cadence accompagnée — non, le terme serait prétentieux et je préfère dire un soliloque — où rejetant au-dessous de lui les choses de

1. Puvis de Chavannes, peintre français (1824-1898).

la terre il semble s'élancer vers des régions merveilleuses de ravissement infini. On a la sensation de l'homme qui, au milieu de ses préoccupations vulgaires serait soudain transporté dans l'extase et, le voile des sens étant déchiré, se trouverait en face du grand mystère de l'Éternité. Mais, la vision s'évanouit peu à peu et nous nous retrouvons une fois de plus sur terre. Cet étrange intermède de contemplation mystique survit même au souvenir et l'œuve s'achève par des accords d'une gravité sublime.

La *seconde* symphonie d'Elgar complète sa grande trilogie symphonique de la manière la plus désirable. La lutte et la contemplation font place à la joie et la symphonie en *mi bémol* est pleine de transports enivrants que nous ne trouvons pas dans les deux œuvres qui précèdent. En tête de sa partition le compositeur a inscrit en épigraphe les deux vers qui commencent le célèbre poème de Shelley[1] :

Rare, rare es tu[2],
Esprit du plaisir,

devise qui doit être prise dans son sens le plus général. La symphonie n'est, en aucune façon, une transcription musicale du poème. Shelley en main il serait vain d'essayer de calquer son poème stance à stance sur les quatre parties de la symphonie d'Elgar. C'est l'Esprit du plaisir lui-même qui inspire le compositeur, et, dans sa musique nous devons rechercher

1. Shelley, poète anglais (1792-1822).
2. *Rarely, rarely comest thoū,*
Spirit of delight.

moins le poète désespérant que la vision de beauté qu'il poursuit et qui pénètre la symphonie en chacune de ses parties. C'est la beauté réelle, non la laideur qui retient le regard du musicien. Il chante la florissance non la décrépitude. Dans les passages même d'un sentiment plus profond, si nombreux dans le *larghetto*, le compositeur tire de la souffrance un élément de force et écarte la faiblesse qu'elle renferme ; puis, la magie de son art fait jaillir la beauté de l'épreuve de la douleur la plus vive.

L'*allegro* initial donne la note qui domine l'œuvre tout entière. Le printemps est le thème, printemps, rêve des artistes et que les musiciens chantent. Semblable à une source jaillissante, la musique verse soudain ses ondes successives qui montent jusques aux cieux. Son élan et son influence sont irrésistibles et tout ce que le printemps a pu suggérer à un poète la musique le traduit — la sève qui monte, le bourgeon qui pousse, la fleur qui s'ouvre et les froissements d'ailes des oiseaux sauvages en extase amoureuse sous le ciel clair de mars. Toutefois le morceau n'est pas que joie et ravissement. A moitié de son cours une ombre semble couvrir la scène et nous n'avons plus la vision printanière, pour ainsi dire, que « confusément et comme dans un miroir ». Mais le ciel s'éclaircit bientôt, le soleil recommence à briller et cette partie s'achève dans un pur rayonnement.

Le *larghetto* présente un contraste remarquable avec cette débauche de joie et de couleur. Le fait que la symphonie est dédiée à la mémoire du roi Edouard VII

a amené certains critiques peu clairvoyants à insinuer que cette partie était destinée par le compositeur à une marche funèbre en l'honneur du roi défunt. Cependant, il n'en est rien puisque l'esquisse de la symphonie était entièrement écrite au commencement de l'année 1910, avant la mort du roi Edouard[1], et que de plus le *larghetto* n'a pas un caractère funèbre. Son allure sobre respire la force et la sérénité. Il est un regard tranquille et fier jeté sur le monde et, bien qu'il présente des moments d'émotion presque déchirante où l'on sent que le musicien n'a pas trouvé la voie qui mène à la force d'âme et au repos sans des efforts intérieurs bien au-dessus de la connaissance vulgaire de l'homme, il ne suggère jamais l'angoisse des regrets.

Le *rondo* qui prend la place du classique *scherzo* est dans son genre un problème. Si on le juge au point de vue exclusivement musical il produit un certain effet bien qu'il n'ait pas la distinction ordinaire du style d'Elgar. Mais, il est difficile de comprendre comment il se rattache au reste de l'œuvre, et pendant sa course rapide on a le sentiment inquiet de l'intérêt qui y repose caché quelque part et qui déroute tout esprit curieux.

Le *finale* superbe d'idée ne peut faire place à aucun doute et nous sommes introduits une fois encore dans le royaume étincelant de l'Esprit du plaisir. Là, nous retrouvons la splendeur qui illumine l'*allegro* initial, — non la même toutefois — car, la fraîcheur âpre et

1. Le roi Edouard VII est mort en mai 1910.

presque irritante du printemps fait place à une sensation plus chaude et plus moelleuse. L'été resplendissant semble répandre son effluve à travers la musique ; un battement plein de vie, symbole de la pulsation généreuse du cœur de la nature, règle le rythme étonnant et caractéristique du morceau tout entier. A partir de là, la symphonie poursuit son cours sans arrêt, la gradation succède à l'envi, la musique s'élève à des hauteurs de plus en plus vertigineuses jusqu'à ce que et finalement, après avoir atteint son faîte, elle retombe, pour ainsi dire, dans un océan de tranquillité, et l'œuvre finit dans une paix qui peut paraître divine après avoir traversé tant de tumulte et d'agitation.

J'ai parlé d'Elgar avec un enthousiasme qui pourra paraître excessif à ceux qui connaissent peu ou même pas du tout sa musique et qui professent qu'il est difficile de croire qu'une œuvre musicale digne d'attention puisse éclore en Angleterre. Le temps se charge de prouver si j'ai apprécié à sa valeur le génie du compositeur. Mais, en attendant, il m'est permis pour conclure de rappeler les paroles élogieuses que Richard Strauss lui adressait, au banquet donné en son honneur, après l'exécution du *Songe de Gérontius* au Festival du Bas-Rhin, à Dusseldorf, en mai 1902 :

« Je regrette que l'Angleterre n'ait pas encore
« repris sa place marquée parmi les peuples musiciens
« depuis sa période de grandeur dans l'art de la
« musique, au moyen-âge. Si elle a manqué de musi-
« ciens amoureux du progrès (Fortschritts-männer)

« la production d'une œuvre comme le *Songe de Géron-*
« *tius* montre que la brèche est, à présent, comblée et
« qu'un jour de parité musicale entre l'Angleterre et
« le reste de l'Europe est près de poindre. Je propose
« à tous de boire au succès de la renaissance musicale
« anglaise et particulièrement à Edward Elgar, un
« musicien de la plus haute valeur à qui je suis fier
« de souhaiter la bienvenue comme à un compagnon
« de lutte pour la cause sacrée de l'Art ».

ETHEL SMYTH

L'histoire de la fin du dix-neuvième siècle présente peu d'événements plus remarquables que le développement du mouvement féministe. Dans les arts et les sciences, comme dans la lutte sociale ou politique, la revendication de la femme s'est fait sentir avec une force aussi intense que celle plus ancienne de l'homme et nulle part avec une plus grande éloquence que dans l'art de la musique.

Si des compositeurs femmes ont existé dès l'origine de la musique moderne, il est certain qu'un nombre restreint du sexe a tenté sérieusement jusqu'à ce jour de rivaliser avec nos musiciens mâles pour cultiver les formes les plus sublimes et les plus exigeantes de l'art musical.

Au dix-septième siècle Francesca Caccini[1], fille de Giulio Caccini[2], célèbre chanteur et compositeur des

1. *Caccini (Francesca)*. Chanteuse italienne, compositeur et poète. Née à Florence en 1581. Auteur de *La Liberazione di Ruggiero* (1625) et de *Rinaldo Innamorato*, opéras ; de chants à une ou plusieurs voix (1618); de poèmes en langue latine et toscane. La date de sa mort est inconnue.

2. *Caccini* (*Giulio*) (1546-1615). Auteur du recueil de canzoni, de madrigaux à voix seule et de monodies ou chants à l'unisson appelé *Nuove Musiche*. Il se faisait nommer *Giulio Romano* et on le considère comme un des plus anciens promoteurs des principes dramatiques de Richard Wagner.

Nuove Musiche, avait écrit des opéras dans le style de son père et, depuis ce temps, l'histoire de la musique a pu enregistrer la production de nombreux opéras, oratorios, cantates, symphonies et ouvertures de compositeurs femmes. Mais au dix-huitième et même à la fin du dernier siècle, un opéra ou une symphonie étaient réputés chose moins ardue qu'à notre époque, de sorte que le voile de l'oubli qui entoure si complètement les femmes compositeurs de l'art des premiers temps nous permet de conclure sans témérité que leurs œuvres étaient d'une valeur légère et sans vitalité.

De nos jours, nos « compositrices » se sont vouées à leur art d'une manière sérieuse et plus savante et parmi elles beaucoup ont acquis une réputation qui semble devoir survivre à leur temps. En France, Augusta Holmès[1], en Allemagne, Ingeborg von Bronsart[2] et plusieurs autres, en Amérique, Amy Beach[3] ont mérité les éloges des critiques même le moins disposés à admettre la femme au partage du privilège exercé par l'homme dans l'art musical.

En Angleterre, Ethel Smyth est le chef incontesté

1. *Holmès (Augusta)*. Née à Versailles, en 1850, de parents irlandais; morte à Paris, en 1903. Elève de Saint-Saëns et de César Franck. Auteur de *Héro et Léandre, Astarté, Lancelot du Lac, la Montagne Noire*, opéras; *les Argonautes, Andante pastoral*, suites d'orchestres; *Andromède*, poème symphonique; *la Vision de la Reine*, cantate, etc.

2. *Bronsart (Ingeborg von)* née *Stark*. Née à Saint-Pétersbourg, 24 août 1840, de parents suédois. Elève de Martinoff, Decker, Henselt et Liszt. Auteur de *Jery und Bately, Koenig Hierne*, opéras; *Concerto* pour piano avec orchestre; *Série* de chants, etc.

3. *Beach (Amy Marcy)* née *Cheney*. Née à Henniker (New Hampshire), le 5 septembre 1867. *Messe* en *mi bémol* (1892), *Rose of Avontown* et *Minstrel and the King*, cantates; *Sonate* pour violon (op. 34), etc.

des compositeurs femmes et j'espère ne pas être taxé de partialité en réclamant pour elle le fleuron de premier compositeur femme du monde entier[1].

Ethel Mary Smyth est née à Londres le 23 avril 1858. Son père était le général J.-H. Smyth, du corps de l'artillerie royale, et sa mère, de qui elle hérita sa vocation naturelle musicale, avait nom Struth. Dès ses premières années, Ethel Smyth montra une aversion marquée pour la vie pleine de douce monotonie de la jeune fille anglaise. Sa nature l'élevait bien au-dessus de la devise classique de la vraie ménagère. « *Domum tenuit, lanam fecit*[2], elle gardait la maison et filait de la laine. » Dès son enfance, elle pratiqua avec ardeur les jeux et les sports virils. De nos jours, le jeu de *cricket*, de *hockey* et même le jeu de *foot ball* font partie de l'éducation officielle d'une jeune anglaise et servent à donner satisfaction à un besoin d'activité musculaire. Mais, il y a quarante ans, il était rare que les jeunes ladies se livrent à un exercice plus animé qu'une calme partie de jeu de croquet. Ethel Smyth possédait peu d'inclination pour se plier aux règles qui régissent son sexe ; elle ne se plaisait qu'aux jeux de force et d'adresse. On rapporte aussi qu'elle avait coutume d'accompagner son père à travers la campagne, le fusil sur l'épaule, causant un grand carnage des faisans et des perdrix qui peuplaient les bois et les champs paternels.

1. Voir Dictionnaire biographique des *Femmes Compositeurs de musique, Women Composers*, par Otto Ebel. Chandler, éditeur. Brooklyn (N. Y.). Traduit en français par Louis Pennequin. Paul Rosier, éditeur à Paris. 1 vol. in-16.

2. Citation d'une épitaphe latine.

Je me souviens de ma première rencontre avec miss Smyth. Ce fut sur une pelouse fleurie et entretenue avec soin, entourée de grands ormes à l'ombrage magnifique, dans l'un de ces superbes parcs du Kent qui font mériter à ce comté favori de la nature le nom de « jardin de l'Angleterre ». Ethel Smyth, au nom d'un groupe de jeunes filles, avait invité plusieurs jeunes gens du voisinage à une partie de cricket. Mais, afin d'égaliser les chances du jeu, il fut convenu que les jeunes invités dont j'étais ne pourraient se servir que de la main gauche pour lancer ou rejeter la balle, et, au lieu du bat ordinaire, devraient, suivant condition stricte, faire usage d'un simple manche à balai. Armés de cette façon, nous devenions une proie facile pour nos charmantes antagonistes. Ethel Smyth mena sa gracieuse armée à la victoire en déployant la science et l'énergie d'un Napoléon, l'encourageant de la voix et du geste. Elle prouvait ainsi d'une manière précoce qu'elle n'était pas un rival à dédaigner pour le sexe fort en une querelle si bornée que le jeu de cricket, de même qu'elle sut faire reconnaître par la suite sa valeur brillante dans la carrière plus noble de l'art.

Quel que soit le but qu'elle se fût proposé, elle lui vouait toute la force de son tempérament et de son intelligence. Lorsque, plus tard, elle se fut éprise avec ardeur de la cause du suffrage politique de la femme, son enthousiasme et sa conviction la portèrent à des extrémités fâcheuses qu'en compagnie d'un certain nombre de « suffragettes » elle dut expier par plu-

sieurs mois de *hard labour* dans une prison de la capitale. Le délit reproché était le bris de la vitrine d'une boutique de Regent Street. Son intention assurément déréglée était d'obliger le gouvernement anglais à porter remède à l'infériorité de son sexe, et, certes, on peut blâmer le procédé pratique de miss Smyth, sans méconnaître la force décisive du caractère qui devait la conduire à cette démonstration d'une violence regrettable.

Pendant son enfance, Ethel Smyth ne manifesta aucun penchant marqué pour l'étude de la musique. Elle avait reçu de son institutrice les rudiments de l'art musical et un ami de son père, le colonel Ewing, lui donna quelques notions sur la théorie de l'harmonie en lui faisant don du célèbre traité de Berlioz sur l'instrumentation[1]. Ce ne fut pas avant d'avoir atteint l'âge de douze ans qu'elle éprouva une vocation irrésistible pour la carrière musicale. Son père s'opposa d'abord à réaliser sa passion subite pour la musique ; mais les obstacles qu'elle rencontra ne servirent qu'à affermir sa résolution. Elle réussit enfin à obtenir l'autorisation paternelle, et, en 1877, elle quittait l'Angleterre pour l'Allemagne, fermement décidée à conquérir un nom dans le monde de la musique.

Elle entre d'abord au Conservatoire de Leipzig, en Saxe, mais elle y reste peu de temps. Elle est reçue bientôt après élève et pensionnaire dans la maison

1. *Berlioz* (*Hector*). Compositeur de musique français (1803-1869). Auteur du célèbre *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844).

d'Heinrich von Herzogenberg[1], compositeur distingué et chef d'orchestre de la Société Bach, de Leipzig.

Dans la société familiale d'Herzogenberg et de sa digne épouse, excellente musicienne, miss Smyth jouit bientôt d'une intimité affectueuse. Les Herzogenberg, amis et fervents admirateurs de Brahms[2], firent connaître le grand compositeur et sa musique à leur jeune amie, qui conçut pour tous deux à la fois cette admiration passionnée qui a exercé une si profonde influence sur son propre style. La correspondance entre Brahms et les Herzogenberg récemment publiée contient d'intéressants renseignements sur miss Smyth. Dans l'été de 1878, elle retourne pour quelque temps dans son pays et nous avons connaissance de ses efforts pour faire partager son enthousiasme pour la musique de Brahms, alors peu connue hors des frontières d'Allemagne, aux habitants d'un village retiré d'Angleterre.

« Notre jeune amie anglaise », écrit Frau von Herzogenberg à J. Brahms, « vient de m'écrire qu'elle a réussi à trouver trois chanteurs, contralto, ténor et basse qui, bien qu'ignorants de la musique, sont maintenant assez formés pour être capables de chanter les parties du *Liebeslieder*[3] à son entière satisfaction. Elle s'emploie à « inoculer », comme elle le dit, votre musique au voisinage de son séjour et elle a

1. *Herzogenberg* (*Heinrich von*). Compositeur de musique autrichien. Né à Gratz, en Styrie en 1843, mort à Wisbaden en 1900.
2. *Brahms* (*Johannes*), compositeur de musique et pianiste allemand (1833-1897). Adversaire des principes musicaux et dramatiques de Richard Wagner.
3. *Liebeslieder. Chansons d'amour.* Op. 52 (1870).

pu organiser déjà un petit concert avec le *Liebeslieder*, divers chants et l'*andante* du *concerto* pour pianoforte [1]. »

Plus tard, dans la même année, miss Smyth revint à Leipzig et nous avons connaissance de ses premiers essais de composition musicale. « Notre jeune amie anglaise », écrit Frau von Herzogenberg, « travaille avec ardeur. Elle écrit de charmantes gavottes et sarabandes ».

Son existence musicale à Leipzig, interrompue par plusieurs séjours en Angleterre, dure jusqu'en 1882. En écrivant à Brahms en mai de la même année, Frau von Herzogenberg dit : « Ethel vous envoie ses bons souvenirs. Savez-vous qu'elle va commencer à travailler seule l'hiver prochain à Florence où vous pourrez peut-être la voir ? Elle s'imagine qu'en Italie elle pourra terminer toutes ses fugues sur la dominante sans encourir de reproche. Je suis très curieuse de voir comment elle pourra s'en tirer. Une bonne chose est que là-bas elle n'entendra pas trop parler du maître Brahms ! »

Ainsi apparaissait déjà chez la jeune compositrice la tendance à résister à la pédanterie de l'académicisme allemand. Si instruite et excellente musicienne que fût Frau von Herzogenberg, elle n'était pas effrayée par ces symptômes de révolte. Elle sentait, au contraire, que sa jeune élève avait été assez longtemps tenue en lisière et que le moment était arrivé

1. *Concerto* pour pianoforte. N° 1, en *ré mineur*. Op. 15 (1859).

pour elle de voler de ses propres ailes. Le séjour d'Ethel Smyth à Florence produisit entre autres œuvres un *quintette* pour cordes que Frau von Herzogenberg relate en novembre 1883.

Cette composition fut exécutée à un concert du Gevandhaus à Leipzig, en 1884. Durant ces dernières années, miss Smyth voyagea beaucoup en Europe, mais la ville de Leipzig était demeurée son centre de séjour. En 1888, elle eut l'avantage de rencontrer le célèbre compositeur russe Tchaïkowsky[1], qui donnait une série de concerts à Leipzig et dans d'autres villes de l'Allemagne. La relation faite par ce dernier d'une entrevue imprévue mérite d'être citée en entier.

« Après l'arbre de Noël et pendant que notre société était assise autour de la table pour le thé chez Brodsky[2], un superbe épagneul de race setter fit irruption dans notre salle et se mit à gambader autour de notre hôte et de son petit neveu qui se mit à lui faire fête. « Cette jolie bête annonce que miss Smyth n'est pas loin d'ici, » s'exclama-t-on à la ronde, et, en effet, après quelques minutes d'attente une jeune femme anglaise, grande, peu jolie, mais possédant une figure expressive et intelligente, fit son entrée dans la salle. Je lui fus présenté aussitôt en qualité de confrère en composition musicale. Miss Smyth est une des rares femmes qui peuvent prétendre être mises au rang des artisans sérieux de

1. *Tchaïkowsky* (*Peter Iliitch*). Compositeur de musique russe (1840-1893).
2. *Brodsky* (*Adolphe*). Violoniste russe. Né à Taganrog, en Russie, en 1851.

la musique. C'est à Leipzig, il y a plusieurs années, qu'elle a étudié entièrement l'harmonie et la composition. Elle a déjà composé plusieurs œuvres intéressantes dont la meilleure est une *sonate* [1] pour violon que j'ai entendu exécuter avec virtuosité par l'auteur elle-même et Brodsky. Son talent donne la promesse d'avenir d'une carrière brillante. — Puisqu'il est admis qu'une anglaise n'est jamais exempte d'originalité ou d'excentricité, miss Smyth possède aussi la sienne. D'abord, le superbe chien, compagnon fidèle de son isolement dans la vie et qui a pour mission d'annoncer invariablement la présence de sa maîtresse. J'ai pu le constater non seulement en cette circonstance, mais aussi d'autres fois où je la rencontrai de nouveau. Puis, une vive passion pour la chasse qui l'oblige à de fréquents séjours en Angleterre. Enfin, une vénération incompréhensible et presque idéale pour le génie musical nuageux de Brahms. A son point de vue, Brahms atteint le faîte suprême de la musique et tout ce qui a existé dans cet art avant lui ne doit être qu'une préparation à la réalité de beauté absolue des créations musicales du maître viennois. »

Ethel Smyth revint définitivement en Angleterre en 1890 et voulut bientôt montrer à ses compatriotes l'avantage que son jeune talent avait retiré des années d'étude passées à l'étranger. En avril 1890, Auguste Manns[2], qui toujours fut sympathique aux jeunes

1. Sonate en *la mineur*, op. 7.
2. *Manns* (*Auguste*). Chef d'orchestre prussien (1825-1907). Né à Stolzenberg, près de Stettin.

anglais compositeurs de musique, fit exécuter sa *Sérénade* en *ré* pour orchestre en quatre parties aux célèbres concerts du *Crystal Palace*[1] et, en octobre suivant, son ouverture *Antony and Cleopatra*, *Antoine et Cléopâtre* qui plus tard fut reprise à l'un des concerts symphoniques de M. Henschel[2]. Ces deux compositions firent une impression profonde sur un auditoire attentif et dès lors on comprit qu'Ethel Smyth était un compositeur de qui il était possible d'attendre de grandes œuvres.

Miss Smyth avait fixé sa demeure près de Woking[3], dans un cottage situé au milieu de landes sauvages qui donnent un caractère si pittoresque à cette partie du comté de Surrey. A proximité de ce séjour se trouve Farnborough-Hill[4], résidence de l'ex-impératrice Eugénie[5] qui, à cause de son veuvage, mène une existence très retirée, mais porte encore un vif intérêt au monde des lettres et des arts. Miss Smyth fut présentée à l'ex-impératrice qui fut séduite à la fois par l'originalité et le talent de sa jeune voisine et voulut porter un grand intérêt à sa carrière artistique. C'est grâce à sa puissante influence et à son

1. *Crystal Palace, Palais de Cristal*, situé à Sydenham sur les hauteurs de Penge. Construit en 1852 avec les matériaux du Palais de l'Exposition universelle d'Hyde Park, à Londres.

2. Henschel (Georges). Compositeur de musique et chanteur allemand. Né à Breslau, Silésie, le 18 février 1850.

3. *Woking*, ville du comté de Surrey, à 39 kilomètres de Londres dont il est une des nécropoles principales.

4. *Farnborough-Hill*, village du comté de Surrey, à 52 kilomètres de Londres.

5. *Eugénie de Montijo*, comtesse de Téba, veuve de l'empereur Napoléon III (1873). Née de parents espagnols.

amitié que l'exécution de la *Messe solennelle*[1] composée par Ethel Smyth eut lieu à *Albert Hall*[2], à Londres, en janvier 1893. Cette *Messe* en *ré* chantée avec un grand éclat fut une cérémonie musicale imposante. L'ex-impératrice avec sa bienveillance gracieuse avait su attirer l'attention de la reine Victoria sur sa jeune et talentueuse amie et obtenu que l'exécution de l'œuvre serait placée sous le patronage royal. Les chœurs et l'orchestre comptaient un millier d'exécutants et les solistes avaient été choisis parmi les plus célèbres chanteurs de l'Angleterre. L'auditoire réunit une assemblée considérable et l'ex-impératrice Eugénie, qui fréquentait rarement les spectacles publics, voulut sortir de sa réserve ordinaire pour assister dans une loge privée à la solennité.

La *Messe* obtint un concert unanime d'éloges. Mais, telle était à cette époque l'attitude générale et caractéristique de l'opinion envers les œuvres de la femme que plusieurs critiques, discutant le talent de miss Smyth, crurent devoir la blâmer de rompre en visière par sa superbe largeur d'inspiration avec l'ombrageuse hégémonie masculine. Il lui était conseillé d'une façon amicale de restreindre son génie naissant aux limites ordinaires réservées à son sexe. D'autres, en revanche, d'un esprit plus libre envers la convention régnante, complimentaient la jeune musicienne pour la force virile développée dans son œuvre de facture

1. La *Messe solennelle* était seulement signée des initiales E. M. de son auteur.
2. *Albert Hall*, salle de concert près de Hyde Park, à Londres.

magistrale et saluaient en miss Smyth non seulement le premier compositeur femme du monde entier, mais un compétiteur redoutable pour les musiciens mâles trop exclusifs de son pays natal.

Sa *Messe* est, il faut le dire en toute sincérité, une œuvre remarquable. Par son style large et ses élans sublimes elle rappelle la *Messe solennelle*[1] de Beethoven qui, de toute évidence, est le modèle que miss Smyth s'était imposé. A certains passages, il est vrai, pour suivre le maître on devine que le disciple a dû donner toute sa flamme ; mais, dans l'ensemble, l'apparence de l'effort est rarement appréciable. Plusieurs morceaux d'une importance secondaire ont une mélodie agréable et une émotion expressive, notamment le *Benedictus* pour voix de femmes, suggestion du style de Gounod peut-être due à l'heureuse influence de sa puissante protectrice.

Miss Smyth devait bientôt tourner son attention vers l'opéra et la suite de sa carrière en très grande part est dès lors vouée à la composition d'ouvrages dramatiques. Son premier opéra *Fantasio* est une adaptation libre en deux actes de la comédie d'Alfred de Musset[2], et dont elle a écrit elle-même le livret en allemand. Représenté à Weimar, en 1898, il fut repris à Carlsruhe sous la direction du célèbre Félix Mottl[3], en 1901.

De *Fantasio* je ne connais rien que par la lecture.

1. *Messe solennelle* en *ré*. Op. 123 (1822).
3. *Musset* (*Alfred de*), poète français (1810-1857). *Fantasio* (1866).
2. *Mottl* (*Félix*). Chef d'orchestre autrichien. Né à Unter Saint-Veit, près Vienne (1856-1911).

L'œuvre n'a pas été représentée en Angleterre et il est difficile de retenir une impression définie de la partition exécutée au piano. Cependant, il m'a paru que le livret n'est pas très habilement charpenté et que la musique manque de la souplesse qu'on est en droit d'attendre d'un pareil sujet. Miss Smyth, du reste, a l'esprit trop sérieux pour avoir éprouvé une vive sympathie pour l'œuvre du poète français.

Fantasio fut suivi d'un opéra en un acte *The Forest*, *la Forêt*, dont le livret, écrit aussi en allemand, est dû à la collaboration de miss Smyth avec Henry Brewster, poète ami actuellement défunt. *La Forêt* représentée pour la première fois à Berlin, *Der Wald*, en 1901, sous la direction du célèbre chef d'orchestre Muck[1], puis dans d'autres villes de l'Allemagne, a été donnée aussi au théâtre de Covent Garden, à Londres, le 18 juillet 1902, et au Metropolitan Opera House, à New-York, en 1903.

Le sujet de *la Forêt*, qui se passe au moyen-âge, est touffu et dramatique. Un jeune bûcheron Heinrich aime Röschen (Rosette), fille de Peter, garde de la forêt. La veille de leur hymen, le jeune fiancé a la malchance d'attirer l'attention luxurieuse d'Iolanthe, courtisane de Rudolf, landgrave et seigneur suzerain du pays. Heinrich repousse avec indignation les avances de cette femme qui, par ressentiment et pour le punir de sa résistance, ordonne à ses serviteurs de le poignarder. Telle est dans sa simplicité

1. *Muck (Karl)*. Chef d'orchestre allemand. Né à Darmstadt (Grand-Duché de Hesse-Darmstadt), en 1859.

l'esquisse du drame. Mais, la réelle valeur de l'œuvre réside dans le cadre si poétique et imaginatif, de dimension grandiose, dans lequel se déroule une action rapide. Derrière la misérable passion humaine apparaît la solitude imposante de la forêt, la pure nature dans le sein de laquelle toute créature terrestre égrène la brièveté de son existence avant de tomber dans l'éternel oubli. *La Forêt* est elle-même le protagoniste du drame lyrique chanté par miss Smyth, comme la cathédrale est l'acteur héroïque de *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo[1], ou, pour prendre un exemple dans notre littérature nationale, comme la Tamise est l'âme du roman de Charles Dickens[2] *Our mutual friend*, *l'Ami commun*.

L'amour humain qui repose au fond de l'action semble être absorbé par l'étreinte puissante de la forêt demeurée vierge, et la cause déterminante de ce drame sanglant en face de la nature verte est apprêtée par la scène du prologue. Du réduit sombre et profond d'un bois sacré, au cœur de la grande solitude, séjour de faunes et de satyres, de dryades et de nymphes, se font entendre des accents mystérieux dans la demi-clarté crépusculaire qui précède un jour riant. Chaque scène de l'opéra se ressent de cette influence étrange et surnaturelle jusqu'à ce que, enfin, les voix répandues entonnent dans la nuit d'une tristesse calme un chant élégiaque et funèbre pour les amants infortunés réunis par la mort.

1. *Victor Hugo*, poète français (1802-1885). *Notre-Dame de Paris* (1831).
2. *Dickens* (*Charles*), romancier anglais (1812-1870). *Our Mutual Friend* (1863).

L'œuvre lyrique de miss Smyth possède l'unité de sentiment. La voix puissante de la forêt donne sa tonalité à la partition entière. Mais le compositeur est-il parvenu à décrire musicalement la conception de la superbe idéalité sur laquelle repose le livret ? Je ne puis le reconnaître, pour ma part, sans l'élever au rang de Richard Wagner, le seul musicien de notre temps qui a réussi à traiter une idée poétique de ce genre. Je me bornerai à dire que la musique de miss Smyth a un caractère particulier de romantisme qui la fait classer parmi les compositeurs jouissant d'une forte personnalité. Cette qualité une fois reconnue, la note qui domine dans *La Forêt* est une vigueur dramatique intense. Malgré une excusable inexpérience, miss Smyth a prouvé qu'elle possédait l'instinct naturel du théâtre. Sa musique répand sur l'action qu'elle soutient une délicieuse clarté d'expression qui, d'ordinaire, ne s'acquiert entière que par une longue pratique. Le mystère symbolique de la forêt séculaire est traduit avec un art extrême dans la scène du prologue et, si le chœur des sylvains fait penser à J. Brahms, le souvenir du maître aimé n'est pas ce qui donne à ce morceau sa moindre valeur. Lorsque les Esprits de la forêt font place aux êtres humains, on sent que la musique revêt un caractère plus positif. Le chœur des paysans plein de verdeur et de brio, les chants du forestier Peter et du nomade sont en leur genre admirables. Le cor d'Iolanthe résonnant dans le lointain, qui voile comme d'une ombre sinistre la gaîté des villageois réunis, produit



un effet musical d'une intensité remarquable. Puis vient la scène lyrique la plus exquise de l'œuvre, le duo d'amour entre Heinrich et Röschen, inspiration d'une superbe beauté qui, par une gradation d'une largeur et d'une dignité pleines de noblesse, s'élève à l'invocation de la Forêt[1] :

O Forêt sacrée, entends nos voix.
Du mal près de nous sauve ton sang.
Veille sur nous confiants,
Abrités sous ta voûte.
O mère, ta verte nature
Inspire un grand amour,
Un éternel et tendre amour !
Compagne de notre enfance et de nos jeux,
Nous implorons ton égide tutélaire.
Que ton charme aide à guider nos cœurs !
Ombrage chéri et sûr,
Du péril caché garde-nous.
Forêt, protège tes enfants !

Cette musique possède une force irrésistible d'émotion, et la seule critique qui puisse être faite est que ces amants ont peut-être un accent trop héroïque pour leur rusticité. L'entrée d'Iolanthe ingénieusement amenée précède le duo de la séduction d'Heinrich, qui est un morceau d'une couleur remarquable. La scène qui suit entre Iolanthe et le jaloux Rudolf est le point faible de l'opéra et pouvait être supprimée sans dommage[2]. Le landgrave est un personnage qui n'ajoute rien à l'intérêt du drame. Après que Heinrich a repoussé les avances d'Iolanthe, l'action est au sommet de sa gradation émouvante et ne peut plus

1. *Scène IV.*
2. *Scène VI.*

s'attarder à des détails superflus. La scène finale en forme d'épilogue a permis à miss Smyth de déployer des qualités supérieures. La musique au contour enveloppant supplée à une situation où la mort domine, et l'œuvre se termine par une évocation, dans le décor crépusculaire et de sombre verdure du prologue, rendue sublime par l'hymne mystique des Esprits de la forêt.

Cette analyse rapide suffira, je l'espère, à convaincre le lecteur des très remarquables qualités de l'opéra de miss Smyth. La sève dramatique du livret et la mâle vigueur de la musique ont été un sujet de surprise pour ceux qui ne voulaient attendre d'un compositeur femme qu'un badinage lyrique sans conséquence et plein de mièvre sentimentalité. Dans *la Forêt*, miss Smyth s'est élevée beaucoup au-dessus de cette crainte de faiblesse ou d'imperfection de son sexe. Elle a réussi à prouver qu'en musique la femme est capable de rivaliser avec le sexe mâle, même dans l'une des formes les plus sublimes et les plus exigeantes de correction de cet art.

Son opéra *The Wreckers*, *les Naufrageurs*, de l'avis de nombreux critiques, a toutefois une valeur d'inspiration plus grande. La collaboration de miss Smyth avec son ami Henry Brewster devait produire une nouvelle œuvre pleine d'attrait pittoresque. L'action se passe au dix-huitième siècle sur les côtes rocailleuses de la Cornouaille, contrée aride et sauvage dont les habitants conservèrent longtemps la barbarie primitive. Nous sommes au temps où leur conversion au

méthodisme par John Wesley[1] est de date récente et où la plupart vivent encore des rapines de mer, regardant le navire qui se perd sur leur côte hérissée de rochers comme abandonné par la providence bienveillante.

Seule au milieu de la horde sauvage de ces pillards de mer, Thirza, la jeune épouse du pasteur Pascoe, a eu le courage d'élever la voix contre l'horrible inhumanité des fidèles clients de son époux. La cruauté et l'hypocrisie qui l'entourent ont éteint peu à peu son affection conjugale et elle recherche une aimable consolation dans le jeune pêcheur Mark. Mais ce dernier est aimé en secret par Avis, jeune fille du village dont la jalousie est éveillée dès qu'elle soupçonne ces relations sacrilèges. Les deux amants veulent avertir par un signal de feu les navires convoités en perdition. Avis, qui a connaissance de ce plan, les dénonce aux habitants de la côte. La trahison de Thyrza et de Mark est découverte et tous deux sont condamnés par la terrible loi du lynch en usage dans le pays de Cornouailles à être emmurés vivants dans l'excavation d'un rocher que le flux de la mer doit submerger.

Ainsi que pour *La Forêt* l'intérêt dramatique des *Naufrageurs* réside moins dans le drame lui-même que dans le cadre qui l'entoure et lui donne un si

1. *Wesley* (*John*). (1703-1791). Né à Epworth, comté de Lincoln; mort à Londres. Célèbre réformateur protestant anglais. Fondateur de la secte évangélique nombreuse en Angleterre appelée *Société des Méthodistes*, qui commença en Ecosse en 1720. Cette secte a pour doctrine pratique de s'abstenir de toute règle morale, *methodus vitæ*, et de s'abandonner à l'inspiration du moment.

puissant relief. Miss Smyth a fait un tableau étrangement saisissant de cette côte sauvage de la Cornouailles sans cesse battue par la tempête et telle qu'elle était autrefois, complice inconsciente de la barbarie humaine. Le pivot moral de l'opéra est le prêche qui réunit dans une soumission déférente les pillards méthodistes, curieux mélange de piété vive et de froide férocité qui donne une si particulière saveur à la psychologie du drame. Les personnages — sauf la figure sèche de la vindicative Avis — sont dessinés d'une manière un peu hésitante et incertaine ; mais, le milieu dans lequel tous se meuvent est peint sous une ligne magistrale. La voix mugissante de l'océan semble être le thème grave de la partition de miss Smyth et le vent qui déchaîne la tempête se retrouve dans le souffle puissant qui anime chaque scène de l'opéra.

Admirable aussi est l'art avec lequel les sombres passions de cette sanguinaire population de pêcheurs de la Cornouailles sont traduites par la musique. Leurs instantes prières pour obtenir une mer en courroux, leurs sentiments à l'égard des victimes dont le sacrifice peut rendre favorable la divinité adorée, la fureur soulevée par la trahison de Mark et de Thyrza sont décrits avec une animation et une vigueur hors de pair. Le dessin du caractère des personnages, comme je l'ai dit, est d'un trait moins fouillé. L'homélie incessante du pasteur gardien de la foi fatigue l'auditeur. Malgré sa jeunesse Thyrza n'inspire pas la sympathie et son amant Mark a plutôt

une figure indécise. Mais le duo du second acte et surtout la scène du signal de feu placé sur la côte produisent un très grand effet par la gradation d'une rare puissance. Miss Smyth n'avait rien écrit jusque-là qui puisse être comparé à cette page pleine d'exaltation sublime et d'émotion concentrée.

L'opéra en son entier dénonce un effort étendu pour faire jaillir le sentiment et d'un bout à l'autre les nerfs sont soumis à une tension excessive. Cette manière pourrait trahir sa féminine origine aussi sûrement que dévoiler la faiblesse de facture qu'on a coutume d'associer à l'œuvre de la femme, si on ne reconnaissait bientôt que le compositeur des *Naufrageurs* est singulièrement exempt de ce reproche. La virtuosité du musicien est d'une exquise réalité. Son originalité au charme évident et sa vigueur émotionnelle s'accordent pour faire de son opéra une des œuvres les plus vivantes de notre temps.

Les Naufrageurs ont été écrits originairement en langue française dans laquelle Henry Brewster était réputé maître. Le livret a été traduit en allemand par miss Smyth et son opéra représenté sous le titre de *Strandrecht, la Loi de la côte*, à Leipzig, en 1906. Il a été mis à la scène en anglais à Londres sous la direction de M. Thomas Beecham [1] à *His Majesty's Theatre*, (*Haymarket*), en juin 1909, et au théâtre de *Covent Garden*, en 1910. Sa représentation aura lieu prochainement à Vienne.

1. *Beecham* (*Thomas*). Chef d'orchestre anglais. Né en 1878.

Après les *Naufrageurs*, miss Smyth publia des compositions d'une importance moindre et dont la meilleure est une *ballade chorale : Hey nonny no*, refrain sans aucun sens précis sur un poème anonyme Elisabéthin[1]. Le compositeur a pris pour épigraphe de son œuvre les deux vers

Sied-t-il bien de danser et chanter
Lorsque les cloches de la Mort résonnent ?

et en a fait le thème d'une *Danse macabre* en forme de chœur écrite avec une ingéniosité remarquable et qui suggère l'idée grotesque et terrible que l'on avait de la mort au moyen-âge. Miss Smyth a composé aussi dans ces derniers temps une série chorale sur le sujet de l'émancipation de la femme. La *Marche des femmes* qui est devenue la *Marseillaise* adoptée par le parti du suffrage de la femme en Angleterre est chantée avec enthousiasme dans tous meetings des suffragettes du Royaume-Uni.

En juin 1910, l'Université de Durham[2] a conféré à miss Smyth le grade de docteur en musique, ce qui prouve que, même dans son pays natal, son talent musical est apprécié à sa réelle valeur. En Allemagne, elle jouit aussi d'une réputation artistique justement méritée.

Je remercie sincèrement la *Revue du Temps Présent* de l'accueil bienveillant fait à cet article, et je suis heureux de pouvoir ainsi faire connaître une artiste

1. *Elisabéthin*. Poème produit au temps de la reine Elisabeth, fille de Henri VIII d'Angleterre et d'Anne de Boleyn (1533-1603).
2. *Durham*. Ville chef-lieu du comté de Durham, sur la rivière Tees.

de haute valeur à ses confrères musiciens français. Je suis convaincu que les compatriotes de madame Augusta Holmès porteront un sympathique intérêt à la carrière de cette autre femme compositeur à qui son talent et sa force de volonté ont permis de franchir avec éclat la limite réservée à son sexe.

FRÉDÉRIC DELIUS

L'Art n'a pas de patrie, suivant un dicton répandu, et il est remarquable qu'au fur et à mesure qu'un siècle succède à un autre, les distinctions de contrée et de race s'effacent de plus en plus pendant que le caractère propre de chaque nation tend à disparaître dans un large cosmopolitisme.

Il est permis d'ajouter foi au temps futur où le monde de l'Art étant devenu une vaste république, le musicien parlera au musicien, le peintre au peintre et le sculpteur au sculpteur sans aucune entrave du préjugé national qui, à notre époque, empêche le développement entier de la civilisation. Si, à présent, nous sommes loin de ce commerce intellectuel hautement désirable nous pouvons découvrir dans la personnalité de Frédéric Delius [1] l'artiste cosmopolite de l'avenir.

Delius, né en Angleterre de parents allemands, a passé la plus grande partie de sa vie artistique en France. Nous avons coutume de le regarder comme

1. *Delius* (*Frédéric*). Compositeur de musique. Né à Bradford, dans le comté d'York, en Angleterre, en 1863, de parents allemands. Réside à Grez-sur-Loing, en France. A épousé Jelka Rosen, peintre de talent.

un compatriote et il nous paie de retour en considérant l'Angleterre comme un pays d'adoption. Mais, si on analyse son tempérament d'artiste il faut reconnaître qu'il est par-dessus tout citoyen du monde entier. Sa musique n'a pas un caractère de particularité nationale ; elle ne connaît aucune frontière. Elle parle avec une égale force de sincérité à tout auditeur français, allemand ou anglais. Je ne doute pas que là soit la véritable raison de la difficulté éprouvée au début par Delius pour trouver un auditoire à ses œuvres de même qu'il est certain que là est contenu le germe vigoureux de son triomphe définitif.

Frédéric Delius est né en 1863 à Bradford, ville industrielle parmi les plus importantes du comté d'York où ses parents s'étaient établis. Sa vocation musicale se révéla de bonne heure et, dès sa première jeunesse, il était un excellent exécutant sur le violon. Mais sa famille le destinait à la carrière du commerce et il était obligé de ne s'occuper de la musique que comme un délassement à ses études sérieuses. Loin d'accepter le sort qui lui était échu, chaque année il devenait de plus en plus dégoûté de la vie des affaires et, à peine âgé de vingt ans, il quitta l'Angleterre pour aller s'établir aux État-Unis dans la Floride, comme planteur d'orangers. Là, dans une solitude choisie Delius pouvait consacrer à la musique ses heures de loisir. En Floride, il n'existait ni Conservatoire, ni Académie, de sorte que son éducation musicale se poursuivit sans l'aide de professeur. Il lisait avec ardeur tous les livres de théorie de la musique qu'il

pouvait se procurer et se livrait avec une fervente assiduité à l'étude des chefs-d'œuvre des grands maîtres.

Après un séjour de plusieurs années en Floride, Delius revient en Europe. Il entre au Conservatoire de Leipzig, en Saxe, où il étudie sous la direction de Jadassohn[1] et de Carl Reinecke[2]. Toutefois son goût instinctif se révoltait contre les règles académiques qui, à cette époque, étaient inflexibles dans cette forteresse de l'art classique, et il est à craindre qu'il ait peu profité de l'instruction savante qu'il y reçut. A Leipzig il rencontra le compositeur norvégien Grieg[3] dont le génie romantique, — si indépendant à l'égard de la tradition scolastique — fit sur lui une forte impression. Il est certain qu'il profita beaucoup plus de la fréquentation de ce maître que des leçons méritoires des pundits professeurs allemands, car, l'influence de Grieg se retrouve dans un grand nombre de ses premières œuvres.

En l'année 1890 Delius prit sa résidence en France qu'il a conservée depuis lors, d'abord à Paris, puis à Grez-sur-Loing[4], charmant village de Seine-et-Marne. Ses premières compositions publiées datent de cette époque. Sa *Légende* pour violon avec accompagnement d'orchestre, écrite en 1892, fut suivie d'une fan-

1. *Jadassohn* (*Salomon*). Compositeur de musique et pianiste prussien. Né à Breslau, en 1831 ; mort à Leipzig, en 1902. Elève de Liszt et de Hauptmann.

2. *Reinecke* (*Carl*). Compositeur de musique et chef d'orchestre allemand. Né à Altona (Holstein prussien), en 1824 ; mort à Leipzig, en 1910.

3. *Grieg* (*Edward*). Compositeur de musique norvégien, à Bergen (1843-1907). Elève de Richter, Reinecke et Gade.

4. *Grez-sur-Loing*, petit village du canton de Nemours, près de Fontainebleau, département de Seine-et-Marne, sur la rivière du Loing.

taisie-ouverture pour orchestre *Over the hills and far away*[1], *Au-delà des Collines* (1893) et d'un *Concerto* pour pianoforte en *ut mineur* avec accompagnement d'orchestre (1897) qu'il a d'ailleurs revu et récrit plus tard entièrement. Delius faisait l'épreuve, comme beaucoup d'autres compositeurs avant lui, que si écrire de la musique est une chose, la faire jouer en est une autre. Il avait alors acquis la technique de son art et n'éprouvait aucune difficulté pour donner à ses idées l'expression musicale. Son isolement lui rendait toutefois difficile la réunion d'un auditoire qui aurait pu l'apprécier ; ses manuscrits passaient en vain d'un chef d'orchestre à un autre. Nulle part il ne rencontrait la sympathie, ni une intelligence capable de le comprendre et de s'intéresser à son inspiration.

Il était à plusieurs égards en avance sur son temps. Instruit dans son art avec indépendance, Delius avait des théories particulières sur l'harmonie et l'orchestration qui étaient en opposition avec l'enseignement académique. La hardiesse de ses idées et sa désinvolture à l'égard des conventions régnantes le mettaient dans une posture désavantageuse et, de toutes parts, ne lui rapportaient que rebuffades et déception. Enfin, il parvint à trouver heureusement dans Dr Haym, chef de la Musique de la ville d'Elberfeld, en Westphalie, un ami éclairé qui devait rendre un service signalé à sa cause.

En 1897, Haym fit exécuter *Over the hills* à un con-

1. *Ueber die Berge.*

cert municipal d'Elberfeld. Le résultat fut inattendu. L'auditoire écouta avec surprise, puis avec un croissant intérêt une musique si différente en chaque détail de celle à laquelle il était habitué. Mais ceux qui présidaient aux destinées artistiques de la ville étaient moins aisés à persuader. Le lendemain de l'audition Haym mandé devant le conseil de la cité fut invité, sous peine de révocation immédiate, à ne plus exécuter à l'avenir une musique d'un caractère si révolutionnaire. Il est superflu de dire que cette menace ne diminua en aucune façon l'ardeur de Dr Haym dans sa propagande de prosélyte. Il réussit bientôt à obtenir des autorités le retrait de la décision prise au sujet de Delius et à faire partager à une partie de la société musicale de la ville un enthousiasme convaincu pour sa musique. Désormais, le compositeur était assuré d'un accueil favorable à Elberfeld et peu de temps après le Conseil de la ville même devait reconnaître son mérite.

Pendant ce temps Delius conquérait la notoriété, sinon la célébrité sur un autre terrain. Grâce à l'influence d'Edward Grieg il était présenté au dramaturge norvégien Gunnar Heiberg[1] qui l'invita à écrire la musique d'entr'acte de sa pièce politique *Folkeraadet*, *l'Assemblée populaire*. Représenté à Christiania en 1897, ce drame fut l'occasion de scènes de désordre et donna lieu à de nombreuses protestations dans une partie du public. La musique écrite par Delius ne fit qu'accroî-

1. *Heiberg* (*Gunnar*). Auteur dramatique norvégien. Né en 1857.

tre la colère de l'opposition. Sa glorification ironique, en particulier, de l'hymne national norvégien fut sévèrement critiquée et surexcita le sentiment populaire à un tel degré qu'à une représentation de l'œuvre dramatique un assistant dans le public tira plusieurs coups de revolver sur le compositeur lorsqu'il parut sur la scène, mais, heureusement sans autre résultat qu'une attaque de nerfs produite par la frayeur chez quelques dames présentes.

L'accueil orageux fait à sa musique n'avait pas eu pour effet de décourager le compositeur qui continuait de travailler avec une ardeur inlassable dans sa retraite paisible de Grez-sur-Loing. En 1896-97 il écrit l'opéra *Koanga*, tiré d'un roman de G. W. Cable[1] ayant pour titre *The Grandissimes*, *Les Grandissimes*, et qui est un large tableau réaliste de la vie nègre dans les états du sud de la république américaine. De 1898 à 1900 il s'occupe exclusivement de la composition de deux grands poèmes symphoniques : *Life's Dance*[2], *la Ronde de la Vie* (1898) et *Paris*, *Ein Nachtstück*, *Paris*, *Impressions de nuit* (1899). Delius devait encore attendre plusieurs années avant que ces œuvres fussent exécutées et il sut employer ce retard à gagner de nouveaux amis en Allemagne. L'active propagande si intelligemment menée en sa faveur par Dr Haym à Elberfeld lui avait conquis des disciples dévoués dont les plus

1. *Cable* (*Georges Washington*). Romancier américain. Né à la Nouvelle-Orléans (*Louisiane*), en 1844. Son roman *les Grandissimes* porte le nom d'une famille de ce pays.

2. *Lebenstanz.*

importants étaient Dr Julius Buths [1], de Dusseldorf, et Herr Fritz Cassirer, chef d'orchestre du Théâtre municipal d'Elberfeld. Ces deux musiciens avaient fait profession de franche adhésion à la cause du jeune maître. Buths exécuta sa *Ronde de la Vie* à Dusseldorf, en 1904, et joua le solo du *Concerto* pour pianoforte la même année sous la direction de Dr Haym, à Elberfeld. Frédéric Cassirer fit représenter l'opéra *Koanga* dans la même ville d'Elberfeld, en 1904, et plus tard fournit au compositeur le texte de *A Mass of Life*, *Une Messe de la Vie*, grand poème choral tiré des œuvres de Nietzsche [2].

De 1900 à 1902 Delius travaille à deux œuvres lyriques : *A village Romeo and Juliet*, *Roméo et Juliette au village*, drame lyrique en six tableaux exécuté pour la première fois à l'Opéra-Comique de Berlin, en 1907 et *Margot la Rouge* [3], tragédie musicale en un acte (1902) qui n'a pas encore été représentée. Puis, il donne successivement *Appalachia*, *Apalachie* [4], poème musical pour chœur et orchestre, écrit en 1903 et exécuté pour la première fois au Festival du Bas-Rhin sous la direction du Professeur Buths, en 1905 ; *Sea Drift* (1904), *les Epaves*, poème symphonique tiré de Walt Whitman [5] pour baryton solo, chœur mixte et orchestre, et

1. *Buths* (*Dr Julius*). Chef d'orchestre et pianiste allemand. Né à Wiesbaden (Nassau, Prusse rhénane), en 1851.

2. *Nietzsche* (*Friedrich Wilhelm*). Écrivain et philosophe allemand (1844-1900).

3. *A Night in Paris*, *Une nuit à Paris*.

4. *Apalachie*, du nom des Peaux Rouges Apalaches qui habitent entre le fleuve Missisipi et l'Atlantique, le long de la partie méridionale des Monts Alleghanys.

5. *Im Meerestreiben*. — *Whitman* (*Walt*). Poète américain. Né à Hun-

qui fut exécuté au Festival des Musiciens[1] à Essen, en 1906 ; — et *A Mass of Life*[2], *Une Messe de la Vie* (1905) pour solo, chœur et orchestre exécutée pour la première fois en entier par M. Thomas Beecham[3], à Londres en 1909.

Ses trois derniers ouvrages sont des poèmes symphoniques : *Brigg Fair*[4], *la Foire de Brigg* (1907) exécutée à Londres par M. Beecham, en 1908 ; — *In a Summer Garden, l'Été au Jardin* (1908), exécuté sous la direction du compositeur lui-même à un Concert Philharmonique à Londres, en 1908 ; — et une *Dance-Rhapsody*, *Danse-Rapsodie* (1909) exécutée pour la première fois au Festival d'Hereford, en 1910.

Telle est la liste chronologique et complète des œuvres importantes de ce maître, si on excepte des chants écrits pour la plupart dans sa jeunesse et dont un grand nombre possède une originalité vive et une beauté lyrique[4].

Dans le monde de la musique Delius est une physionomie d'artiste étrangement isolée; car, il est impossible de le rattacher à aucune école. Les circonstances l'ayant mis tôt à l'abri des influences qui pouvaient faire empreinte sur son génie, il est parvenu à la virilité dans un monde créé par lui-même. Il doit peu à ceux qui ont exercé de notre temps une action

tington, État de New-York, en 1819 ; mort à Camden, État de New-Jersey, en 1892.

1. *Tonkünstlerfest.*
2. *Ein Lebensmesse.*
3. *Beecham (Thomas).* Chef d'orchestre anglais. Né en 1878.
4. *Seven Lieder*, sur des poésies de Björnson, Ibsen et Vinje ; *Five Songs*, etc.

directe sur l'évolution progressive musicale. Son style est au moins aussi avancé pour la forme et l'harmonie que celui d'aucun musicien contemporain ; mais, il semble avoir suivi pour l'expression une méthode indépendante et qu'on ne retrouve pas dans l'héritage de ses devanciers. Il est aussi éloigné de la dernière extension du wagnérisme dont les ouvrages de Richard Strauss[1] sont l'exemple, que de l'expérimentale « atmosphérique » de Claude Debussy[2] et de ses fidèles. Dans plusieurs de ses premières œuvres on remarque, il est vrai, l'influence de Grieg ; mais, on doit reconnaître que c'est seulement dans le sens le moins suggestif que ses dernières productions peuvent être redevables à l'initiative artistique d'autres maîtres de la musique.

Delius se place à égale distance des deux écoles qui, d'ordinaire, partagent les symphonistes modernes : l'école *subjective* suivant laquelle la musique sert à exprimer les idées, les sentiments et les aspirations personnelles du compositeur, — et l'école *objective* dont les adeptes recherchent à travers tout ce qui les entoure un sujet nécessaire pour exercer leur art. Une grande partie de la musique de Delius est incontestablement descriptive ; mais elle possède aussi une qualité précieuse. Elle est moins un tableau de la nature qu'une étude réfléchie de son influence sur l'âme

1. *Strauss* (*Richard*). Compositeur de musique bavarois. Né à Munich, le 11 juin 1864).

2. *Debussy* (*Claude*). Compositeur de musique français. Né à Saint-Germain-en-Laye, en 1862. Elève d'Ernest Guiraud. Son opéra *Pelléas et Mélisande* appartient au genre destructif du *leitmotiv* wagnérien.

humaine. Delius ne contemple pas le monde avec cette « innocence des yeux » qui était l'attrait de l'impressionnisme à ses débuts, mais sous le jour de son propre tempérament, et l'alliance des éléments pittoresque et psychologique est ce qui donne à sa musique sa qualité caractéristique.

Il faut reconnaître qu'il est un maître de l'orchestre. Le sens raffiné du coloris musical que d'autres compositeurs n'ont pu acquérir que par un labeur incessant est chez lui un don naturel. On ne sent jamais dans ses œuvres l'effort pour obtenir tout l'éclat d'un effet. Il possède sa palette et n'en est pas esclave. Sa puissance de couleur dédaigne de faire valoir une inspiration banale. Pour lui le coloris orchestral est un moyen de l'expression, non le but même, et c'est surtout à cette complète maîtrise des ressources de son art que Delius doit la rare aisance et la distinction de son style.

Il était naturel qu'un musicien d'une sensibilité si vive à la suggestion extérieure fût profondément impressionné par les scènes variées au milieu desquelles il vivait. Sa première composition *Over the hills* lui a été évidemment inspirée par l'aspect romantique de son pays natal. Il déploie dans cette fantaisie tout son talent de description. Il retrace le majestueux dessin des chaînes de collines du comté d'York et les vastes étendues des landes désertes qui donnent au paysage un caractère si particulier dans cette région de l'Angleterre. Sa musique décrit la sensation de l'air vif et frais du nord dont le souffle âpre tient le

ciel éclairci. Dans le romantisme intense de cette première composition on retrouve la trace de la forte concentration d'esprit de la race du nord si différente de l'indolence de caractère des habitants du sud de l'Angleterre.

Durant son séjour en Floride, Delius avait été soumis à des influences différentes de celles du pays d'York à un plus haut degré qu'on ne peut imaginer. Le climat énervant, la végétation exubérante du tropique et le charme étrange de cette primitive civilisation nègre qui l'entourait sont traduits en entier par la musique de l'opéra américain *Koanga*. L'Amérique lui a inspiré aussi son *Apalachie*, série intéressante de variations pour chœurs et orchestre sur une vieille mélodie indienne et qui est un de ses ouvrages les plus remarquables par l'originalité. Delius nous transporte en dehors de la civilisation moderne pour nous introduire dans un monde plus âgé et demeuré primitif. Dans sa musique on croit entendre les milliers de voix du chœur sublime chanté par les forêts vierges et les eaux majestueuses du Mississipi. Sous sa touche magique il fait revivre, comme dans un décor, l'Amérique au temps préhistorique et loin avant qu'un pied européen ait foulé ses rives. Les forêts aux ombres épaisses semblent peuplées d'une race d'origine sombre et mystérieuse et la suggestion de divinités inconnues aux rites secrets et sans noms nous étreint. Cette prosopopée musicale qui fait éprouver parfois une sensation d'horreur et de crainte indéfinissable est certainement l'une des œuvres les plus imaginati-

ves qu'aucun musicien de notre temps et Delius lui-même ait produites.

Paris, Impressions de nuit nous représente un milieu tout différent. Paris a inspiré un grand nombre de musiciens, mais, les impressions ressenties par Delius diffèrent totalement de celles qui ont été exprimées avant lui. La splendeur et le plaisir de la grande ville n'ont pour lui qu'un faible attrait. Il ne retient que la note plus profondément fouillée et plus sombre de la vie à multiples faces qu'elle enferme, il traduit *the song of a great city*, le chant ou la plainte de la grande cité qui parvient à son oreille. On peut se figurer l'artiste sur les hauteurs de Montmartre dans la contemplation rêveuse de la masse imposante étendue à ses pieds et enveloppée du voile de la nuit. Sa composition n'est pas un pur essai de réalisme musical, bien qu'elle témoigne d'une forte aspiration à l'effet pittoresque ; elle est plutôt le souvenir personnel des impressions produites par la ville endormie. Elle réalise des effets plutôt que des causes et par là définit d'une façon typique l'attitude de Delius envers la musique et sa manière d'employer ses ressources.

L'Angleterre a inspiré deux des plus remarquables parmi ses derniers poèmes symphoniques : *Brigg Fair*, *la Foire de Brigg* et *In a Summer Garden*, *l'Été au jardin*.

La Foire de Brigg, rapsodie anglaise, est en un sens un pendant à *Paris*. Dans cette dernière symphonie Delius nous dévoile la vie intime d'une grande ville tandis que l'autre ouvrage est une confession musicale

de ce que lui inspire la vie des champs. La *Foire de Brigg* est un tableau de l'Angleterre pastorale, de ses comtés de l'intérieur en apparence engourdis et que connaissent peu les Londoniens qui les traversent en saison pour gagner, en express, les sites montagneux de l'Ecosse ou les bords de la mer. Là, loin de l'agitation de la ville, la vie passe lentement. Les placides paysans semblent à l'étranger visiteur à peine différents de leurs bœufs qui paissent et ruminent dans les grasses prairies émaillées de boutons d'or et de grandes marguerites, fixant sur le passant leurs yeux doux étonnés. Mais, cette tranquillité toute de surface recouvre une vitalité qui reste invisible au spectateur de passage. La musique nous montre tour à tour la vie pastorale sous un aspect riant ou sombre. Delius n'est pas un sentimental. Il sait que dans les réjouissances bruyantes de la fête du pays comme sous la calme beauté du paisible village caché sous les ormes aux larges branches, autour de la vieille tour de l'église, se dissimule la noirceur du mal et du péché, et, avec une infinie habileté il a introduit une note tragique dans sa belle description de la vie champêtre. Ce n'est qu'une suggestion, à vrai dire, mais qui complète la peinture sous la touche d'un véritable artiste.

L'intérêt de l'*Été au jardin* est plus pictural que psychologique. Après *Paris* et *la Foire de Brigg* cette composition peut paraître décevante à cause de l'absence complète de tout élément humain malgré que, dans son genre, elle soit une œuvre d'un grand charme et pleine de beauté. Delius a représenté avec un trait

aussi subtil que sûr un jardin sans ombrages sous la chaleur au milieu d'un jour d'été. On perçoit distinctivement le bourdonnement des insectes, le carillon de cloches distantes. L'air est alourdi par le parfum des fleurs. Un court épisode de ciel assombri vient un instant troubler le calme répandu ; mais, les nuages menaçants se dissipent peu à peu et dès que descend l'ombre du soir la tranquillité ordinaire reparaît sur la scène. Ce paysage est peint avec l'art sobre et délicat d'un Corot. Toutefois, là s'arrête l'intérêt et une pointe d'élément humain aurait renforcé la peinture. Le jardin de Delius est, sans conteste, plein d'agrément ; mais, il aurait eu un attrait plus grand s'il eût abrité Adam et Ève.

Comme les compositeurs les plus modernes Delius est plus à l'aise avec l'orchestre qu'avec la voix humaine que, dans plusieurs de ses œuvres, il s'est montré enclin à traiter d'une manière trop instrumentale. Ses opéras jusqu'à ce jour ont peu réussi. *Koanga*, le plus considérable, est un tableau coloré de la vie nègre dans les plantations de la Louisiane à la fin du dix-huitième siècle. Le séjour de Delius en Floride pendant sa jeunesse avait laissé une impression profonde sur son imagination. Le charme du climat tropical, la nature luxuriante de cette contrée, la vie simple et primitive des nègres au milieu desquels il a vécu se retrouvent à chaque scène. Le prologue de *Koanga* nous montre un groupe de jeunes créoles, filles de riches planteurs de la Louisiane, qui se récréent en chantant et dansant un soir de printemps. Après

leurs ébats, elles entourent un vieil esclave nègre, Oncle Joe, que son talent de conteur fait choyer, et l'histoire qu'il raconte au groupe qui s'est formé est le sujet même de l'opéra.

Le premier acte se passe dans la plantation du riche Don José Martinez au commencement du jour. Les esclaves des deux sexes sont à l'ouvrage autour des plants d'indigotiers sous l'œil rigoureux du surveillant Perez qui les excite au travail avec la lanière de son fouet. Perez, qui est lui-même un octeron [1], aime Palmyre, superbe mulâtresse sœur de lait de Donna Clotilda, épouse de Martinez, et qui possède l'affection de sa maîtresse. Un jeune esclave venu depuis peu de l'Afrique, Koanga, est amené chargé de chaînes. Prince dans son pays, le travail en commun avec les nègres de la plantation lui répugne. Martinez sachant que Koanga aime Palmyre dont la mère appartenait à la même race noire princière, veut vaincre sa résistance orgueilleuse en lui donnant cette esclave pour femme. Pérez est furieux à la pensée que celle qu'il aime appartiendra à un autre et Donna Clotilda essaie de dissuader sa demi-sœur, qui est de religion chrétienne, d'épouser l'idolâtre Koanga. Mais, Martinez maintient sa résolution prise et Koanga se réjouit avec Palmyre de leur prochaine union.

Le deuxième acte s'ouvre sur des réjouissances au caractère symbolique de la race nègre pour honorer la célébration du mariage de Koanga et de Palmyre.

1. Issu du mariage d'un blanc et d'une mulâtre.

Pérez est résolu à empêcher cette union même par la violence. Il tente une dernière fois de persuader Palmyre de lui appartenir, et sur son refus, il ordonne aux serviteurs blancs de l'arracher des bras de son futur époux. Koanga demande avec colère à Martinez la réparation de cet outrage. Mais, celui-ci voulant punir le ton arrogant de l'esclave le condamne à un châtiment quand Koanga, pris de fureur, frappe avec violence son maître qui tombe mort sur le sol. Pris de terreur, les esclaves s'enfuient. Koanga invoquant l'aide de Voudou, dieu puissant de la race africaine, après avoir lancé une terrible malédiction sur la riche plantation, se réfugie dans la forêt.

La première scène du troisième acte se passe dans une clairière au fond de la forêt. Koanga est le chef d'une troupe d'esclaves qui se sont enfuis des plantations et espèrent sous sa conduite retourner libres dans leur patrie. Dans une prière solennelle adressée au dieu Voudou il a la vision de Palmyre dont la santé est devenue languissante depuis qu'il l'a quittée. Rien ne peut l'empêcher de la revoir et, malgré les supplications de ses compagnons, il les abandonne et se hâte de revenir auprès de sa bien-aimée. Le second tableau nous ramène à la plantation de Martinez. L'anathème du dieu Voudou n'a pas été vain ; les nègres meurent atteints de la fièvre, et quand l'inhumain Perez veut les forcer au travail par le fouet, tous le supplient de fléchir Koanga pour que la terrible malédiction soit retirée. Perez qui a revu Palmyre veut la soumettre à ses désirs lorsque Koanga apparaît

tout à coup armé d'une pique et le transperce d'un coup mortel. Mais, il est saisi aussitôt par les serviteurs blancs et condamné à périr sous le bâton. Le corps saignant et les membres rompus il se traîne auprès de Palmyre et meurt à ses pieds pendant qu'elle-même se tue sur son cadavre.

Un court épilogue montre Oncle Joe achevant de conter l'histoire et les jeunes filles des planteurs émues et pleurant sur le triste sort de Palmyre et de Koanga.

Sur ce thème étrangement coloré et exotique Delius a écrit une musique d'une puissance descriptive remarquable et l'intérêt repose moins sur les situations dramatiques que sur la peinture, d'un réalisme étonnant, du milieu où l'histoire se déroule. La vie des nègres dans les plantations est dépeinte avec un savoir-faire habile ; la scène de la forêt est une reproduction impressionnante des rites mystérieux du paganisme noir.

Roméo et Juliette au village (1902) est une œuvre entièrement différente. Le livret de cet opéra est l'adaptation scénique d'une nouvelle du romancier suisse Gottfried Keller[1] *Romeo und Julia auf dern Dorfe* et la musique est écrite dans la manière simple et idyllique. Sali et Vrenchen représentent Roméo et Juliette de la légende amoureuse. Leurs familles sont ennemies par suite d'une vieille querelle et la haine qui subsiste entre ces villageois est aussi ardente que celle qui

1. *Keller (Gottfried)*. Romancier suisse. Né à Zurich, le 19 juillet 1819 ; mort à Hottingen, le 15 juillet 1890.

divisait au moyen-âge les Capulets et les Montaigus[1]. Ce drame d'amour, d'une sincérité émouvante, se dénoue par la mort des amants malheureux qui la recherchent tous deux ensemble comme un repos à leurs tourments. Ce sujet romanesque ne pouvait faire valoir le talent positif de Delius et l'opéra dans son entier atteste le peu d'affinité du musicien pour un genre si poétique. La partie symphonique est souvent extrêmement belle ; mais, l'action de la tendresse passionnée est traitée d'une manière languissante qui rend l'effet impuissant. Delius ne possède pas le don de caractérisation et son style vocal est dépourvu du sens dramatique nécessaire à la scène.

Sa *Messe de la Vie* est une composition chorale de large dimension qui souffre du défaut d'unité du poème. L'auteur, le poète Frédéric Cassirer, semble avoir renoncé, comme à un effort surhumain, à réduire le livre célèbre de Nietzsche *Also Sprach Zarathustrâ*[2] à une mesure praticable pour le musicien et s'être contenté de rassembler les passages qui paraissaient se prêter le plus aisément au traitement musical sans

1. *Roméo et Juliette*, tragédie de Shakespeare (1595), dont le sujet est la rivalité sanglante au commencement du quatorzième siècle de deux puissantes familles de Vérone du parti gibelin favorable à l'empereur d'Allemagne en Italie.

2. *Also Sprach Zarathustrâ. Ainsi parla Zoroastre.*

Zoroastre, législateur du *mazdéisme* des anciens Perses. Le *dualisme* ou lutte entre les génies du bien et du mal est le principe fondamental de cette religion qui enseigne une morale très pure, prêche la paix, recommande la vie des champs et est encore pratiquée par les *guèbres* vantés pour leur bienfaisance et leur hospitalité. On attribue à *Zoroastre*, dont l'existence n'est pas certaine, mais qui aurait vécu en Bactriane en 2000 avant J.-C., le recueil d'Ecritures sacrées du *Zend-Avesta*. Le mazdéisme s'est corrompu plus tard sous l'influence des *mages* ou sorciers touraniens et a dégénéré en *parsisme* qui est le culte du feu et des corps célestes.

égard au développement philosophique. *Une Messe de la Vie* renferme beaucoup de musique belle et émouvante ; mais, il est certain qu'à une seule audition l'effet général de l'ouvrage reste indéfinissable.

Les Epaves, au contraire, ont permis au talent vigoureux et pénétrant de Delius de donner à l'expression sa plus haute intensité. Après avoir fait choix du poème célèbre de Walt Whitman[1] il l'a revêtu d'un coloris musical plein de sève et de richesse. Whitman a chanté avec une pitié tendre et pathétique la plainte de l'oiseau privé de sa compagne. Son poème, qui est d'une superbe beauté, a subi le reproche d'attribuer à un oiseau des émotions que certainement aucune créature de son espèce et même peu de créatures humaines ont jamais éprouvées. Delius a prêté aux accents poétiques de Whitman un sentiment plus profond et une portée plus haute. Au lieu de la souffrance de l'oiseau il a décrit les tristesses et les infortunes de l'humanité, il a transporté dans sa musique et dépeint les larmes de la douleur. La poignance de l'émotion répandue n'a d'égales en puissance que l'extrême originalité et la force virile de l'œuvre musicale.

Je suis disposé, pour ma part, à regarder *les Epaves* comme le chef-d'œuvre de Delius. Dans aucune composition il n'a remonté aussi loin à la source du sentiment humain, il n'a revêtu sa conception musicale d'une étoffe plus riche et plus variée dans sa beauté.

1. *Sea Drift,* de Walt Whitman, est une série de poèmes en vers sans rimes dont Delius a mis un seul en musique sous le titre du poème ntier.

Il parle, il est vrai, comme dans toutes ses œuvres, un langage musical qui résonne à notre époque d'une manière étrange et peu familière à l'oreille d'un grand nombre d'auditeurs et qui, jusqu'à ce jour, a empêché le musicien d'acquérir la popularité qui lui est due. Mais, on sait aussi que les paradoxes d'aujourd'hui deviennent les vérités de demain. Le public s'habituera aux formes nouvelles de l'expression musicale et je ne doute pas que le jour soit proche où Delius obtiendra sa faveur entière et sera considéré comme l'un des premiers compositeurs de musique anglaise[1].

1. Cet article est en partie inédit en anglais et en partie extrait du *Dictionnaire de Musique et des Musiciens,* de Grove (Mac-Millan, éditeur à Londres).

HUBERT PARRY

L'Art moderne a une tendance marquée au cosmopolitisme pendant que la Musique est l'art le plus indépendant des lisières des peuples, car, son langage est généralement compris et chaque émotion qu'elle excite est commune au genre humain. Mais, en dépit de l'universalité de son attrait, la Musique obéit parfois aux exigences des peuples et des races, et, malgré l'impulsion active et constante du cosmopolitisme qui fond en une nation l'élite intellectuelle de chaque pays, certains compositeurs affirment si clairement les traits caractéristiques de leur origine que leur influence sur les auditeurs étrangers — en supposant qu'ils ne s'adressent pas réellement à des sourds — est infiniment moins puissante que sur leurs compatriotes.

Massenet [1] qu'une mort prématurée fait regretter du monde musical entier est l'exemple typique qui

1. *Massenet* (*Jules*), compositeur de musique français, né à Montaud, près Saint-Etienne, Loire, le 12 mai 1842 ; mort à Paris, le 13 août 1912, inhumé à Egreville, Seine-et-Marne. Elève de Reber et d'Ambroise Thomas.

prouve la vérité de cette assertion. Durant de nombreuses années il a joui d'une réputation brillamment assurée dans un monde civilisé par l'Art. La plupart de ses opéras ont été applaudis en Allemagne, en Italie et en Angleterre. *Manon*, *Werther*, *le Jongleur de Notre-Dame*, *Don Quichotte* ont reçu un accueil chaleureux partout où est cultivé l'art de l'opéra. Mais, c'est en France seulement que Jules Massenet a obtenu entière la sympathie qui est nécessaire au génie de l'artiste pour atteindre sa pleine expression. La musique de Massenet est la plus complète personnification du caractère français que le temps moderne puisse offrir, et, seul un Français est capable de sympathiser entièrement avec l'effluve répandu dans chaque œuvre du maître. Si, nous autres Anglais, nous admirons sa psychologie subtile, sa fécondité mélodique et son merveilleux emploi des ressources de son art, au moins son langage ne nous est pas familier. Nous découvrons, pour ainsi dire, la pensée du musicien seulement dans le lointain et notre Manche qui roule ses flots entre nos deux pays fait qu'il sera toujours un étranger dans notre société.

L'Allemagne offre une situation pareille avec la musique de Brahms. Loin des frontières de son pays natal ce maître a reçu un accueil déférent, sinon froid. Son génie sévère a emporté l'admiration de l'Europe entière ; mais, aucun pays n'a éprouvé l'enthousiasme de l'Allemagne pour celui qui était désigné comme le successeur de Beethoven.

Le génie de Hubert Parry se présente comme plus exclusivement national. Sa musique, presque inconnue sur le continent, possède peu d'amis en France, en Italie ou en Allemagne. En Angleterre, à part l'intraitable clan des *snobs*[1] dont le seul principe en matière d'art est de penser autrement que la majorité, le compositeur et ses œuvres jouissent d'une vénération qui touche à l'idolâtrie, et, l'on découvre facilement l'explication de ce fait dans le caractère essentiellement insulaire de sa musique.

Hubert Parry réalise le type anglais le plus pur par l'extérieur et le tempérament. Si sa musique est la personnification superbe de la nature britannique envisagée sous son aspect le plus noble, notre caractère national ne saurait être mieux recherché dans ses traits qu'en se référant aux œuvres célèbres de Mathieu Arnold[2]. Durant toute sa vie cet écrivain humoriste a souffert de l'impopularité qui est l'apanage ordinaire de ceux qui disent la vérité nue à leurs contemporains ; mais, de nos jours, il est généralement regardé comme le meilleur moraliste de la société et de la littérature anglaises du dix-neuvième siècle. Mathieu Arnold, qui est un poète d'élite, a surtout exercé sa grande influence sur l'esprit de son siècle en Angleterre par ses œuvres en prose où l'on trouve la critique acerbe et d'une impitoyable ironie des principes, des usages et de l'idéal des Anglais

1. *Snob,* qualité du parvenu ou du poseur qui fait parade dans la société d'un goût grossier ou frondeur.

2. *Arnold* (*Mathieu*). Poète et écrivain humoriste anglais. Né à Lalcham, Middlesex, le 24 décembre 1822 ; mort à Londres, le 15 avril 1888.

de son temps. Il est superflu d'énumérer ici les traits mordants de cet esprit satirique qui souleva une si ardente opposition parmi ses contemporains et il me suffira de rappeler son jugement définitif sur ce qui lui semble être le meilleur côté du caractère anglais. Après avoir signalé ses nombreux défauts il consent à reconnaître à notre nation deux vertus méritoires — l'honnêteté et l'énergie. — Ce sont ces deux qualités primordiales que possède au suprême degré la musique de Parry et qui, à mon sens, justifient l'immense popularité dont elle jouit en Angleterre.

Charles Hubert Hastings Parry est né à Bournemouth, dans le comté de Hamps, le 27 février 1848. Son père Thomas Gambier Parry, de Highnam Court près de Gloucester[1], était un peintre de talent. Il consacrait ses loisirs à la peinture d'ornement et les cathédrales d'Ely[2] et de Worcester renferment plusieurs de ses meilleures œuvres. Hubert Parry montra dès l'enfance une disposition précoce pour la musique. Pendant son séjour à Eton[3] pour ses études classiques il travaille avec un zèle qui lui permet d'être reçu Bachelor of Music, Bachelier en Musique, avant de quitter le collège. Puis, il se fait inscrire à l'Université d'Oxford où il prend les leçons d'art musical de Sterndale Bennett[4] et de Macfar-

1. Chef-lieu du comté du même nom, sur la Severn.
2. *Ely*, vieille cité dans le comté de Cambridge.
3. *Eton*. Le Collège d'Eton est situé au milieu de prairies sur la rive gauche de la Tamise en face de Windsor, comté de Buckingham. Il fut fondé en 1440 par le roi d'Angleterre Henri VI.
4. *Bennett* (*William Sterndale*). Compositeur de musique anglais. Né à Sheffield, le 13 avril 1816 ; mort à Londres, le 1er février 1875.

ren[1]. Il va passer ensuite plusieurs mois à Stuttgard et continue d'apprendre chez le compositeur anglais Henry Hugo Pierson[2]. En quittant Oxford, en 1870, il renonce pour un temps à toute étude musicale et se rend à Londres où il entre comme associé à l'office d'Assurances Maritimes du *Lloyd*[3]. Mais, il se dégoûte bientôt de la vie du commerce, et, après trois années passées dans les affaires il prend la résolution de s'adonner entièrement à son art préféré. Parry se décide alors à suivre les leçons d'Edward Dannreuther[4] et le succès de l'élève est tel que plusieurs de ses compositions sont exécutées aux concerts privés offerts par le professeur à l'élite musicale de Londres. L'attention des amateurs de bonne musique se trouvait ainsi attirée sur le compositeur, et, en 1879, une audition privée sous le patronage de M. Arthur Balfour[5], le célèbre homme d'état, vint justifier la haute estime en laquelle les amis de Hubert Parry tenaient son jeune talent.

Parry devait voir bientôt grandir et consacrer par le vrai public sa réputation naissante. Une suite de scènes d'après *Prométhée délivré*, de Shelley pour soli, chœur et orchestre, exécutée en 1880 au Festival de

1. *Macfarren* (*Georges Alexandre*). Compositeur de musique anglais. Né à Londres, le 2 mars 1813 ; mort à Londres le 2 novembre 1887.

2. *Pierson* (*Henry Hugo*). (*Edgar Mannsfeld*) Compositeur de musique anglais. Né à Oxford, le 12 avril 1815 ; mort à Leipzig, le 28 janvier 1873.

3. *Lloyd*. Nom du propriétaire d'un café qui existait au commencement du 18e siècle près de la Bourse de Londres et où se réunissaient les gens du commerce maritime.

4. *Dannreuther* (*Edward*). Écrivain musical et pianiste allemand. Né à Strasbourg le 4 novembre 1844.

5. *Balfour* (*Arthur*). Député de la Cité de Londres et chef du parti conservateur anglais. Né en Ecosse, le 25 juillet 1848.

Gloucester, montre déjà le musicien en possession d'un style vigoureux et expressif. Depuis le temps de Haëndel[1] les compositeurs anglais n'avaient réellement réussi que dans la composition de la musique de chœurs. Parry, qui héritait de ses devanciers l'art de manier des masses chorales imposantes, y joignait le sens précieux de la juste déclamation lyrique. Il avait acquis cette rare qualité par l'analyse attentive des œuvres de Wagner dont Dannreuther, qui professait pour le maître allemand un véritable culte, avait été l'un des premiers apôtres. La forte éducation musicale du jeune Parry donnait un intérêt particulier dans le monde de la musique à son *Prométhée délivré* qui, en cette circonstance, pouvait être considéré comme une leçon nécessaire et profitable aux compositeurs anglais.

Au temps où son œuvre apparut la musique anglaise ne montrait qu'une faible vitalité. Elle ressemblait, pour ainsi dire, au cours tranquille d'une étroite rivière que la hauteur de ses rives rend invisible au reste du monde. Les musiciens anglais, à cette époque, semblent n'avoir eu d'autre ambition que de produire des compositions imitées de Mendelssohn[2] et telles que les oratorios de Macfarren nous procurent un exemple choisi. Le trait du dessin musical, mais, hélas ! non l'inspiration d'*Élie*[3], était reproduit

1. *Haëndel* (*Georges-Frédéric*). Compositeur de musique allemand (1685-1759).
2. *Mendelssolsn-Bartholdy* (*Félix*). Compositeur de musique allemand (1809-1847).
3. *Elie,* oratorio de Mendelssohn, 1846. — *Elie,* prophète hébreu (900

avec une fidélité consciencieuse et le poème n'avait pas une utilité plus grande que de servir de clou d'attache à la partition. La correction de l'accent tonique et l'observance de la cadence métrique étaient considérées comme de peu d'importance. La redondance affectée des mots et des périodes poétiques était pratiquée avec une fréquence qui, de nos jours, produit positivement un effet ridicule. Sous ce rapport *Prométhée délivré* vint jeter une note nouvelle. Parry, poète plein de charme autant que musicien, a toujours apporté un soin minutieux et raisonné à la mise en musique de ses propres inspirations ou de celles de ses confrères en poésie et son initiative a eu une influence salutaire sur la technique musicale anglaise. Avec lui les expressions ne sont jamais défigurées, comme il en était jusque-là, par une répétition exagérément vaine de mots et l'accentuation syllabique est rétablie avec une exacte mesure. Lorsque sa musique chante les poèmes célèbres de Milton[1] ou de Shelley, l'ingéniosité musicale avec laquelle est reproduite l'exquise subtilité de la cadence poétique fait souvent revêtir à ces vers si connus une beauté rayonnante nouvelle.

Prométhée délivré fut suivi de plusieurs œuvres chorales de moindres proportions parmi lesquelles l'ode

avant J.-C.), selon la Bible, fut enlevé vivant au ciel dans un char de feu et abandonna son manteau à son disciple Elisée qui hérita de son esprit prophétique.

1. *Milton (John)*. Poète épique anglais (1608-1674). Milton, auteur du *Paradis Perdu*, fut secrétaire d'Olivier Cromwell et défendit avec talent la liberté religieuse. Il devint aveugle dans sa vieillesse et mourut dans la misère.

funèbre *The Glories of our Blood and State*, *la Gloire de notre Sang et de notre Pays*, de James Shirley (1883) et l'ode *Blest Pair of Sirens*, *Sirènes sacrées*, *Musique et Poésie*, de Milton, (1887) qui est regardée généralement comme le chef-d'œuvre de Parry. Malgré son développement peu étendu cette composition fait admirer un style large et vigoureux. Ecrite en chœur à huit parties l'élévation de la pensée musicale et la richesse de l'harmonie rappellent en maint endroit la grandeur imposante des chœurs de l'oratorio de Haëndel *Israël en Égypte* [1]. Le succès encourageait Parry à des efforts plus audacieux, et, en 1889, il écrit un grand oratorio *Judith ou la Régénération de Manassès* [2] suivi de deux autres d'une inspiration aussi grandiose, *Job* (1892) et *le Roi Saül* (1894). Ces trois œuvres renferment d'admirable musique et ont permis au compositeur de dévoiler à la fois sa force et sa faiblesse. La fermeté de son style apparaît à sa plus haute qualité dans la partie chorale; mais, il réussit moins lorsqu'il écrit pour voix soli. Parry, il faut l'avouer, a peu de puissance dramatique; il ne possède pas à un degré suffisant le don de caractérisation des personnages et ses oratorios plutôt monotones manquent du contraste et de la variété nécessaires au chant et à la mélodie. Il convient toutefois de faire une juste exception en faveur de *Job* où, dans un monologue émouvant, le patriarche épanche sa dou-

1. *Israël en Egypte*, oratorio écrit en 1738.
2. *Manassès*, roi de Juda (706-639 avant J.-C.), qui fit périr le prophète Isaïe pour le punir de ses remontrances, et se convertit à la fin de son règne pour réparer ses fautes.

leur en accents pathétiques et prouve par sa résignation une inaltérable grandeur d'âme. Mais, la partie vocale de cet oratorio est souvent affaiblie par une orchestration à laquelle, avec tout le respect dû au talent du compositeur, on peut reprocher une importance dénuée d'intérêt.

Contrairement à la plupart des maîtres modernes Parry est beaucoup plus à l'aise dans la composition de la musique de chœurs que dans le maniement de l'orchestre. Le monde merveilleux de beauté dont Berlioz et Wagner ont ouvert l'accès a exercé sur lui peu de fascination et le progrès moderne qui a favorisé l'éclosion d'un si superbe développement du rôle orchestral ne l'a pas rencontré sur sa route. Par là, Parry ressemble beaucoup à Brahms dont la musique, remarquable par la pureté du dessin, offre peu de charme de coloris. Son orchestration est trop souvent d'une épaisseur massive et ce défaut, comme on l'a dit, contribue à donner à ses oratorios une teinte de demi-caractère et un peu archaïque. Toutefois, malgré cette absence d'éclat on est obligé d'admirer beaucoup dans des œuvres comme *Judith*, *Job* et *le Roi Saül*.

Parry n'est pas un mélodiste brillant et, dans les passages purement lyriques, l'expression de sa pensée atteint rarement la splendeur; mais, les scènes plus déclamatoires de ses oratorios sont souvent pleines d'énergie et produisent un grand effet comme le monologue de *Job* qui est, en réalité, une étude psychologique d'un ordre supérieur. *Le Roi Saül* renferme un passage d'une égale puissance où le despote par-

jure et en proie à d'horribles visions répand les gémissements d'une âme meurtrie par la lutte de passions ennemies. La vigueur de pensée du compositeur ne se manifeste nulle part à sa plus haute valeur que dans les scènes chorales de ses oratorios, et, s'il fallait citer dans tout son œuvre un passage remarquable parmi d'autres par la grandeur de l'inspiration et la sublimité du style, le choix se porterait, sans conteste, sur le grand chœur de *Job* où la lamentation de l'infortuné patriarche monte déchirante jusqu'au Tout-Puissant qui fait entendre sa voix au sein de la tempête. Nul compositeur anglais n'a écrit une musique d'une animation plus belle, d'une exaltation plus pure que ce chœur admirable qui suffit seul à assigner à Hubert Parry un rang éminent parmi les musiciens contemporains.

Pendant qu'il écrivait ses oratorios et ses autres compositions chorales, Parry ne négligeait pas la musique symphonique, bien que dans ce genre il ait obtenu relativement peu de succès. Ses symphonies et ouvertures témoignent d'une virtuosité de savoir-faire; mais, en général, elles sont d'une faible inspiration et on pourrait croire que Parry est un de ces musiciens qui, pour stimuler la flamme de leur génie, ont besoin souvent de l'aide aimable de la Poésie. Il n'est pas nécessaire d'analyser ici ses quatre *Symphonies* (*Symphonie anglaise* en *ut*, *Symphonie* en *fa* (*Cambridge*), etc.) qui sont maintenant exécutées rarement dans les concerts de Londres. Ses *Symphonic Variations*, *Variations Symphoniques*, exécutées en 1897,

ont une valeur plus grande et sont aussi les plus connues de ses compositions instrumentales. Outre leur ingéniosité technique ces variations originales possèdent un réel attrait poétique et l'idée de les présenter en groupe correspondant aux quatre mouvements de la symphonie rend à la composition une unité que le plus souvent l'on recherche en vain dans les variations musicales.

Parry est certainement l'exemple du compositeur qui sait déterminer les bornes de son propre génie. Il n'a jamais écrit un opéra, et, à une époque encore peu avancée de sa carrière il s'est résolu à abandonner même l'oratorio. De là, et sans témérité, on peut conclure que de bonne heure il a reconnu que son tempérament musical ne se prêtait pas avec aisance à l'expression dramatique. Il montra dans cette circonstance un sens raisonné, et, en réservant désormais son talent pour traiter par son art les sujets purement abstraits il fit preuve d'une réelle sagacité.

Le succès éclatant obtenu par l'ode *Blest pair of Sirens* ouvrait à Parry l'accès de la voie que depuis il a parcourue par étapes triomphantes. Je ne citerai qu'un petit nombre parmi ses superbes compositions chorales qui ont délecté pendant un quart de siècle les amateurs de musique anglais. L'*Ode on Saint Cecilia's Day*, *Ode pour la fête de Sainte Cécile*, de Pope[1] (1888) est une composition pleine d'élan mystique et d'énergie vibrante. L'*Allegro ed il Pensieroso*[2], *Gaieté*

1. *Pope* (*Alexandre*). Poète anglais (1688-1744).
2. En italien, l'Homme gai et l'Homme triste.

et Tristesse, d'après Milton (1890) est un tableau pittoresque de la vie champêtre orné de ravissantes vignettes musicales. *De Profundis* (*Psaume 130*) (1891), chœur à douze parties d'une massive sonorité est écrit dans un style qui se retrouve entier dans le *Magnificat* (1897) et le *Te Deum* (1900). *The Choric Song from the Lotos eaters, Chant choral des Lotophages*[1] (1892), sur un poème de Tennyson[2], produit un grand effet dû à la couleur de la composition. Dans l'*Invocation to Music*, *Invocation à la Musique* (1895) en l'honneur de Purcell, et *A Song of Darkness and Light*, *Chant de la Nuit et du Jour* (1898) on sent que le musicien a éprouvé une émotion sincère et que sa pensée musicale a partagé l'inspiration de Robert Bridges[3], un de nos meilleurs poètes contemporains dont les strophes sublimes rappellent la grandeur sonore de Milton.

Dans ces dernières années Parry, profitant de son succès comme poète, a préféré mettre en musique ses propres vers plutôt que de recourir à l'aide de modernes Tyrtées. L'ode symphonique *War and Peace*, *la Guerre et la Paix* (1903) ; *Voces clamantium* ou *the Voices of them that cry*, *Lamentations* (1903), motet; le psaume *The Soul's Ransom*, *l'Ame rachetée* (1906), psaume du pauvre ; *The Vision of Life*, *la Vision de la Vie* (1907), poème symphonique et le motet *Beyond*

1. *Lotophages*, peuple mythologique des côtes de la Petite Syrte, Afrique septentrionale, qui se nourrissait des fruits du *lotus* ou *lotos*, espèce de jujubier, qui avaient la propriété de faire oublier leur patrie aux étrangers.

2. *Tennyson* (*Alfred, lord*). Poète lyrique anglais (1810-1892).

3. *Bridges* (*Robert*). Poète anglais. Né à Walmer, comté de Kent, le 23 octobre 1844.

these voices there is Peace[1], *la Paix d'Outre-tombe* (1908) sont des sujets abstraits qui ont permis au musicien de traduire dans un magnifique langage des sentiments de pur idéalisme. Ces compositions qui offrent une ligne sévère et souvent une grande énergie d'expression sont surtout remarquables par la noblesse de l'idée et la dignité incomparable du style. Malgré leurs qualités elles n'ont pas réussi jusqu'à présent à obtenir l'immense popularité des premières œuvres de Parry; car, sans contredit, elles sont d'une compréhension difficile et leur inspiration domine de si haut le sens de l'humanité vulgaire qu'elles ne peuvent être jugées encore que par de rares privilégiés. Toutefois, elles font emporter une impression plus haute du génie du compositeur et il est sage de prévoir que, dans un avenir peu éloigné, elles parviendront à acquérir une faveur plus grande que les compositions de style clair et un peu hâtives de la jeunesse du maître.

Le génie de Parry montre une aptitude naturelle à traiter les sujets sérieux. Mais, il faut se garder de croire que l'artiste lui-même ne possède pas d'affinité avec le côté plaisant et léger de la vie. La tournure aimable et l'enjouement d'un caractère qui l'a fait aimer de tous ceux qui ont eu le privilège de l'approcher se retrouvent dans des œuvres du genre fantaisiste dont l'une des plus foncièrement populaires est la musique composée sur un conte en vers de

1. Dernier vers d'un poème de Tennyson dont le titre a été emprunté par Parry.

Robert Browning[1] *The Pied Piper of Hamelin*, *le Flûteur bigarré de Hamelin*[2] (1905), pleine de verve et de franche gaieté. Il a écrit aussi une exquise musique de scène pour des comédies d'Aristophane[3] *The Birds*, *les Oiseaux* (1883); *The Frogs*, *les Grenouilles* (1892) et *The Clouds*, *les Nuées* (1906) représentées à diverses solennités par les étudiants des Universités d'Oxford et de Cambridge. Ces compositions révèlent une légèreté de touche, un sens humoristique et une sûreté de goût pour la parodie tels que ceux qui connaissent seulement le musicien par ses œuvres sérieuses hésiteraient à lui attribuer la paternité des autres.

Parry a composé une grande quantité de musique vocale; mais, ses plus fidèles admirateurs peuvent difficilement prétendre que ces productions fassent valoir son talent sous son aspect le plus caractéristique. Les meilleures sont des poésies du seizième et du dix-septième siècle qui font revivre d'une manière aimable par la musique la grâce et le charme d'un temps déjà lointain. Les compositions chorales de Parry pour voix non accompagnées ont une importance plus grande et il faut remarquer qu'en Angleterre ces chants ont toujours été populaires. Au temps de la reine Élisabeth les madrigalistes anglais étaient

1. *Browning* (*Robert*). Poète anglais. Né à Londres, le 7 mai 1812; mort à Venise, le 12 décembre 1889.

2. *Pied*, bigarré ou habillé de noir et blanc comme une pie. — *Hamelin* ou *Hameln*, ville du Duché de Brunswick, en Allemagne.

3. *Aristophane*. Poète comique athénien d'une famille originaire de Rhodes (vers 400 avant J.-C.). Ses pièces généralement politiques sont remplies de personnalités blessantes comme les *Nuées* qui sont dirigées contre Socrate. *Les Grenouilles* ont été représentées en 406, à Athènes; *les Oiseaux* en 414, et *les Nuées* en 424 (avant J.-C.).

généralement réputés d'une valeur égale, sinon supérieure, à ceux d'Italie et des Pays-bas et, du reste, depuis ce temps, nos compositeurs ont toujours montré une prédilection marquée pour la musique de chœurs sans accompagnement. Les chants à plusieurs parties de Parry sont sans rival en Angleterre et, depuis Brahms, on ne peut citer un compositeur du continent qui ait produit dans ce genre avec autant de richesse et de supériorité. Malgré leur proportion restreinte ils sont tous des petits chefs-d'œuvre. Un dessin magistral, un style impeccable et une délicate justesse d'expression donnent à cette musique de chant une distinction rarement rencontrée de nos jours dans cette catégorie.

Je n'aurais garde de passer sous silence les nombreux ouvrages didactiques que Parry a écrits sur la musique; car, ils sont tous marqués au coin d'une science solide et attestent des vues élevées chez leur auteur. Son beau livre sur Jean Sébastien Bach[1] est le plus pur hommage qu'un musicien puisse rendre à cet artisan de la Musique. D'une non moindre valeur est *The Art of Music*, *l'Art de la Musique*, esquisse du progrès musical analysé avec une docte compétence. Sa série de conférences sur *Style in Musical Art*, *le Style de la Musique*, présente aussi un très vif intérêt de recherche et d'étude artistiques. L'*History of Music*, *Histoire de la Musique*, publiée par l'Université d'Oxford[2],

1. *Bach* (*Jean Sébastien*). Compositeur de musique et organiste allemand. Né à Eisenach, en 1685; mort à Leipzig, en 1750.
2. 6 volumes in-8°.

a été augmentée par Parry d'un volume savant sur la musique au dix-septième siècle.

Ses articles de critique musicale jouissent d'une parfaite autorité due à sa qualité incontestée d'aristarque de sorte que, et pour mieux dire, si Parry occupe chez nous une haute position il en est surtout redevable à la Musique. La fortune lui a souri et le succès l'a suivi à chaque pas. Il est parvenu à presque toutes les situations importantes auxquelles un musicien peut prétendre en Angleterre. Après avoir professé la musique à l'Université d'Oxford, il est devenu Directeur du Collège Royal de Musique de Londres qui le possède encore. En 1902, Parry a été élevé à la dignité de baronnet. Durant sa longue carrière il n'a jamais sacrifié ses principes artistiques pour acquérir la faveur populaire. L'idéal le plus pur a toujours été son seul but et il a fait don au monde musical du fruit de ses meilleurs efforts. Sa récompense méritée est l'estime, l'admiration et l'affection de ses compatriotes qui, depuis plus d'une génération, ont élu sa musique comme l'expression des plus nobles qualités du caractère anglais.

CHARLES VILLIERS STANFORD

Les arts et les lettres ne peuvent inscrire dans leurs fastes un événement plus suggestif que l'étroite amitié qui lie sympathiquement deux hommes illustres dans la Poésie, la Peinture ou la Musique. Mais, les artistes ont généralement le renom d'une gent irritable, *genus irritabile,* et prouvent aussi cette vérité fâcheuse que l'effort habituel pour atteindre la forme pure de l'expression humaine aboutit trop souvent à l'envie, à la malignité et à une absence totale d'indulgence. Combien, au contraire, il est plus intéressant de considérer la communauté d'un but intellectuel qui contribue à renforcer une amitié déjà profonde et durable ?

Horace appelant Virgile la moitié de lui-même, « *animæ dimidium meæ* », supplie les Dioscures de veiller sur le frêle esquif qui porte le poète aux rivages de la Grèce. Son invocation poétique possède ainsi un sentiment humain qui, à nos yeux, donne un intérêt et un charme plus grands au caractère de ces amis. L'intime affection qui existait entre Gœthe et Schiller est au moins aussi célèbre que celle qui unis-

sait Horace et Virgile, et, depuis lors, les annales de l'art moderne ont pu maintes fois enregistrer heureusement d'autres exemples d'une amitié aussi sincère et aussi pure.

Le lien amical qui existe entre Stanford et Parry est déjà inscrit dans l'histoire contemporaine de la musique anglaise. Durant de nombreuses années ces deux musiciens ont soutenu côte à côte et avec foi la lutte contre le préjugé et l'ignorance, et il est certain que la renaissance progressive qui est observée depuis trente ans en Angleterre est due surtout à leur éminente et commune initiative. C'est grâce à l'union de leurs efforts que le critérium du goût musical a pu se relever à un niveau qui permet désormais à notre nation de prendre rang au milieu des autres nations européennes pour la culture de l'art et des belles-lettres.

Charles Villiers Stanford est plus jeune que Parry, et, plus tôt que son ami il a eu la fortune d'obtenir la faveur du public. Son nom était déjà réputé parmi les amateurs de musique anglais quand Parry n'était encore que l'idole d'une société restreinte et strictement choisie.

Né à Dublin, le 30 septembre 1852, son origine irlandaise se retrouve dans son physique, son caractère et la tournure de son esprit. Son père, musicien amateur accompli, était attaché à la Cour de Chancellerie en Irlande. Dès son enfance, le jeune Stanford montra pour la musique une disposition si précoce qu'à l'âge de huit ans il composait une marche

jouée dans une pantomime au Théâtre Royal de Dublin. Son éducation musicale fut aussitôt confiée à sir Robert Stewart qui, à cette époque, comme musicien le plus en vue de l'Irlande, tenait une place importante dans la société de la capitale. Puis, le jeune Stanford quitte l'Irlande, en 1870, et vient en Angleterre pour entrer comme élève au Collège des Reines [1], à Cambridge. Jusque-là, Cambridge ne jouissait pas d'une grande faveur pour son éducation musicale ; mais, il était réservé au jeune et brillant irlandais de marquer une époque nouvelle à l'histoire artistique de ce foyer universitaire. Il est d'abord choisi comme chef d'orchestre de la Société de musique de l'Université et son zèle artistique tarde si peu à faire sentir son heureuse influence que Cambridge obtient bientôt d'être réputé l'un des centres musicaux du Royaume-Uni.

Stanford ne négligeait toutefois aucune de ses études classiques et travaillait avec intelligence et acharnement. Dans le cours de son éducation scolaire, un congé lui est accordé pour visiter l'Allemagne. A Leipzig, il prend les leçons de Carl Reinecke et à Berlin, celles de Frédéric Kiel [2]. Le jeune musicien

1. Le *Collège des Reines*, de Cambridge, *Queens' College*, a été fondé en 1448 par Marguerite d'Anjou, fille du roi René, comte de Provence, épouse de Henri VI, roi d'Angleterre, de la branche des Plantagenets. Il fut agrandi et doté avec munificence en 1465 par Elisabeth Woodville, fille d'un gentilhomme anglais, épouse d'Edouard Plantagenet, chef du parti de la *Rose Blanche* d'York, roi d'Angleterre sous le nom d'Edouard IV. Le *Collège de la Reine*, d'Oxford, *Queen's College*, a été fondé en 1340 par Philippe de Hainault, épouse du roi d'Angleterre Edouard III Plantagenet.

2. *Kiel* (*Frédéric*), compositeur de musique allemand. Né à Puderbach, le 7 octobre 1821, mort à Berlin, le 14 septembre 1885.

consolidait ainsi le lien d'une sympathie qui est toujours restée vive pour l'art allemand. La musique n'absorbait pas tout le temps de l'étudiant; en 1874, il est admis à un grade universitaire anglais, et cela prouve que Stanford possède une culture des lettres au moins égale à sa science de la musique. Dans l'intervalle, il avait été choisi comme organiste du Trinity College, de Cambridge, quand le public de Londres eut, en 1876, l'avantage d'apprécier pour la première fois le talent du jeune compositeur. Sur l'invitation du célèbre acteur Henry Irving[1] et pour suivre le conseil amical du poète lyrique Tennyson, Stanford avait écrit la musique accessoire du drame de ce dernier, *Queen Mary, la Reine Marie*, qui fut représenté avec somptuosité, sinon avec un grand succès, au Lyceum Theatre, de Londres. Cette composition et une *Symphonie* qui lui avait fait obtenir le second prix dans un concours musical à Alexandra Palace firent connaître aussitôt le nom de Stanford, et, depuis ce temps, sa musique a toujours été accueillie en public avec une déférence bienveillante.

Il ne serait pas profitable de disserter sur la direction que le génie musical de Stanford aurait pu prendre si, à l'époque de sa jeunesse, la musique en Angleterre avait été plus progressiste qu'elle ne l'était; car, son tempérament d'artiste est par-dessus tout porté à la diversité. Il s'étend de l'oratorio à l'opéra,

1. *Irving (Henry)*. Célèbre acteur dramatique, né à Keinton, comté de Somerset, le 6 février 1838, mort à Bradford, comté d'York, le 13 octobre 1905.

de la symphonie à la musique de chambre, du chant à la sonate avec une égale aisance. Sans doute, dans des circonstances favorables, il aurait pu montrer à ses compatriotes et admirateurs son aptitude naturelle à exceller dans chaque branche de son art si l'Angleterre, à cette époque, n'avait presque eu d'attention que pour l'oratorio ou d'autres compositions du même genre. Alors comme de nos jours, un compositeur national avait peu de chance d'obtenir une audition d'opéra et la culture de la musique d'orchestre qui, pendant ces trente dernières années, a atteint des proportions étonnantes grâce à la féconde influence de Hans Richter, d'Arthur Nikisch [1], de sir Henry Wood [2] et de plusieurs autres chefs d'orchestre réputés, n'avait encore qu'une faible vitalité. Pendant ce temps, il est vrai, Stanford composait opéra et symphonie ; mais ses efforts recevaient peu d'encouragement et, comme Thomas Gray [3] l'a chanté en vers pleins d'amertume,

La froide misère domptait sa noble ardeur
Et glaçait dans son sein un génial effluve.

Toutefois, dans le cas présent, la Misère doit faire place au Préjugé et à l'Ignorance. Stanford, qui avait terminé l'opéra *The Veiled Prophet of Khorassan*, *le Prophète voilé de Khorassan*, sur un poème de Thomas

1. *Nikisch* (*Arthur*), compositeur de musique hongrois, né à Szent-Miklos, le 12 octobre 1855, élève de Dessoff et de Helmesberger.
2. *Wood* (*Henry-Joseph*), compositeur de musique anglais, né à Londres, le 3 mai 1870.
3. *Gray* (*Thomas*), poète anglais (1716-1771). Traduction française en vers libres.

Moore[1], ne trouva aucun directeur de théâtre qui consentît à l'entendre. Désespéré de ne pouvoir réussir, il se rend en Allemagne où il reçoit l'accueil cordial que son propre pays ne pouvait lui offrir et *le Prophète voilé de Khorassan*, représenté à Hambourg en 1881, obtint un succès suffisant pour servir de leçon sévère aux directeurs de théâtres et au public anglais. Mais une circonstance favorable devait bientôt se présenter au sujet de l'opéra national.

Un directeur de théâtre intelligent, Carl Rosa[2], qui avait fait les délices de la province pendant plusieurs années avec sa troupe d'opéra, eut l'occasion de faire de courts séjours à Londres. L'idée heureuse lui vint de choisir parmi les musiciens anglais des compositeurs en vue qu'il chargea d'écrire des opéras pour sa troupe. Stanford fut désigné et son opéra en trois actes *The Canterbury Pilgrims*, *les Pèlerins de Cantorbéry*, qui bénéficia de cette bonne fortune, fut représenté au théâtre de Drury Lane à Londres, en avril 1884. Un autre opéra, *Savonarole*, fut représenté dans le même mois à Hambourg, puis, sous la direction de Richter au théâtre de Covent Garden de Londres, en juillet 1884. Il semblait qu'une ère nouvelle s'ouvrît en Angleterre pour les compositeurs d'opéra et ceux d'entre nous dont la mémoire fidèle se reporte à ce temps déjà lointain se souviennent des espérances fondées sur ce réveil imprévu du théâtre lyrique natio-

1. *Moore* (*Thomas*), poète, romancier et historien irlandais (1779-1852).

2. *Rosa* ou *Rose* de son vrai nom (*Carl*). Impresario allemand, né à Hambourg, le 21 mars 1842, mort à Paris, le 30 avril 1889.

nal. Hélas ! cet espoir devait être entièrement déçu. Le public anglais, qui n'a jamais porté qu'un faible intérêt à l'opéra en général, est surtout antipathique à ce genre représenté dans la langue nationale. L'entreprise audacieuse de Carl Rosa reçut peu d'appui et, l'infortuné directeur étant mort quelque temps après, son plan de régénération de l'opéra anglais s'évanouit en fumée.

Malgré la dure déception qu'il avait éprouvée, Stanford ne perdit pas courage. Il sut trouver bientôt une autre issue à son activité et son tempérament d'irlandais robuste et énergique devait se plier à la circonstance avec la souplesse qui le caractérise. Ayant observé que la faveur exclusive du public se portait dans les concerts de musique anglaise vers le genre choral, il résolut de délaisser pour un temps la symphonie et l'opéra et de suivre avec attention cette forme populaire de l'art vers laquelle désormais il dirigeait son talent.

Son oratorio *The Three holy Children, les Trois Enfants sacrés*[1], *op* 22, n'obtint pas un brillant succès ; mais l'*Elegiac Ode*, *Ode Elégiaque*, *op*. 21, d'après Walt Whitman, lui acquit une grande popularité musicale. Stanford, fidèle et fervent admirateur de Brahms, avait été l'un des premiers chefs d'orchestre introducteurs de sa musique en Angleterre et son *Ode Elégiaque* se présentait comme l'une des premières

1. Suivant le livre de Daniel, *Shadrach*, *Meshach* et *Abed-Nego* sont trois enfants juifs qui furent jetés vivants dans une fournaise pour obéir au roi Nabuchodonozor (VIIe siècle avant J.-C.).

compositions anglaises qui révélaient dans sa saveur germanique l'influence du célèbre maître allemand. Il favorisait ainsi, par son crédit naissant dans l'art anglais, une mode musicale qui régna longtemps en Angleterre et fut un obstacle sérieux à l'éclosion d'un style national. Le succès qui avait accueilli l'*Ode Elégiaque* fut dépassé par celui de *The Revenge*, *la Revanche*, *op. 24*, cantate chorale et chant marin sur le poème célèbre de Tennyson, qui fut exécutée en 1886, au Festival de Leeds. *La Revanche* devait donner un plus grand éclat au renom de Stanford dont la réputation artistique parvint jusqu'au fond des provinces les plus éloignées. Là où il existait une société chorale, dans tout l'empire britannique, *La Revanche* fut en faveur au point qu'après un quart de siècle sa popularité est toujours aussi grande. En composant cette cantate, Stanford n'a voulu se souvenir ni de Brahms, ni de Wagner, ni des autres grands maîtres de la musique qui avaient influé jusque-là sur son propre style et il a trouvé le moyen d'être simplement et sincèrement anglais.

Un écrivain français distingué, Jules Douady, qui a récemment consacré un livre savant et plein d'intérêt à l'influence de la mer sur la poésie anglaise, ne nous a pas convaincus que nos poètes eussent subi plus fortement que les poètes des autres nations la magique influence de l'Océan[1]. L'inspiration des musiciens, pas plus que des poètes anglais, n'a

1. *La Mer et les Poètes anglais.*

atteint le sublime en célébrant cet élément capital dans l'histoire de l'Angleterre et il était réservé à Stanford de réparer dans une louable mesure les défaillances de ses devanciers. Sa *Revanche* est un noble et légitime hommage rendu aux héros de la mer à qui l'empire britannique est redevable de sa grandeur. Son exaltation d'une race valeureuse de marins produit un effet irrésistible sur l'auditeur électrisé par l'énergie et l'animation viriles répandues dans la composition. On ne peut écouter sans une émotion intense les admirables strophes en l'honneur de l'indomptable marin Richard Grenville[1], vieux héros du temps de la reine Elisabeth, pendant que l'immensité rayonnante de la mer sur l'âpre bruissement des flots semble apporter l'éclat de son reflet à la musique évocatrice et triomphale à la gloire de la Marine anglaise.

Malgré son loyalisme britannique Stanford est resté irlandais de cœur, et l'*Irish Symphony*, *Symphonie Irlandaise*[2], *op. 28*, exécutée en 1887, est, sous une forme artistique exquise, son tribut à l'enchantement du pays natal. La *Symphonie Irlandaise* est pleine de la poésie et du romantisme de l'*Ile d'Emeraude*. La verte nature celtique semble avoir mis sur elle une empreinte profonde et telle que le succès de l'œuvre

1. *Grenville (sir Richard)*, fameux capitaine marin (1541-1591). Ce vaillant guerrier se fit tuer sur son vaisseau *La Revanche*, près des îles Açores, après avoir tenu tête pendant quinze heures de combat à quinze vaisseaux espagnols.

2. *Symphonie Irlandaise* en *fa mineur*, exécutée en 1887 à Saint-James Hall, à Londres, sous la direction du chef d'orchestre Hans Richter.

dans la patrie de John Bull n'a jamais pu être proportionné à son réel mérite. N'est-il pas nécessaire, d'ailleurs, qu'un sang irlandais coule dans les veines pour apprécier entièrement la rude beauté de cette symphonie enveloppée de la légende qui exerce encore sa fascination sur l'Irlande? Quoi qu'il en soit, la *Symphonie Irlandaise* a réuni en Angleterre un grand nombre d'admirateurs et ceux même que son charme sauvage et romantique n'a pas transportés d'enthousiasme ont été obligés de reconnaître la maîtrise du compositeur.

La Revanche et la *Symphonie Irlandaise*, sans conteste, mettaient Stanford au premier rang des musiciens anglais, et, depuis ce temps, ce compositeur a justifié son succès en délectant ses compatriotes par une série ininterrompue d'ouvrages de valeur dans tous les genres de la musique. Chaque œuvre prouve chez lui un idéal élevé, mais plus sûrement le suprême effort de volonté d'une individualité puissante et qui peut être encore un *sine qua non* quand, pour atteindre au faîte, l'artiste doit ravir son inspiration à la Muse intraitable.

Je touche ici à ce qui me semble être le point vulnérable de l'armure de l'artiste, et peut-être est-il préférable que j'indique tout de suite la raison pour laquelle, à mon avis, sa musique si admirée et si exaltée par ses compatriotes n'a pu obtenir, en définitive, la faveur de nos voisins du continent.

Stanford, comme je l'ai dit, est un musicien doué d'une prodigieuse souplesse ; sa virtuosité s'étend éga-

lement à tous les genres de la musique. Sa sympathie attractive est d'une rare puissance et son savoir musical étendu. Le style en canon lui est aussi familier qu'aux compositeurs de l'époque élisabéthaine, tandis que l'orchestre moderne riche d'innombrables ressources lui a dévoilé ses arcanes. Mais la diversité même de cette sympathie, sa profonde érudition entraînent par elles seules un danger. La nature sensitive du musicien le rend enclin à retenir l'impression passagère qui le surprend au milieu du recueillement de son labeur artistique, et par là je n'aurais garde d'insinuer que Stanford ait parfois eu recours à l'imitation servile. Nulle preuve plus assurée de la personnalité de son talent ne peut nous être offerte que l'habileté avec laquelle il a su fondre en un tout harmonieux les impressions récoltées autour de lui, et, malgré une influence dont on suit la trace dans chacune de ses œuvres, on retrouve toujours en celle-ci la flamme de son tempérament.

Dans son premier opéra, *les Pèlerins de Cantorbéry*, l'influence de Wagner est toute-puissante au point de lui avoir fait donner dès l'apparition le surnom de *Maîtres Chanteurs* anglais. Il est manifeste que le modèle choisi par Stanford est le célèbre opéra-comique du maître allemand : car, le souvenir de *Die Meistersinger* se retrouve dans les *Pèlerins* à chaque pas. Loin de moi, cependant, la pensée de reprocher un emprunt facile fait à l'œuvre allemande bien que l'audition attentive laisse une impression suggestive. La vie joyeuse et gaillarde au moyen-âge, en Angleterre,

est décrite avec un trait d'une vérité presque aussi sûre que celui qui dépeint l'animation de la ville de Nuremberg au temps de Hans Sachs[1]. Certes, si le musicien avait été favorisé par un livret d'une valeur égale à celui de *Die Meistersinger*, il aurait pu nous donner un chef-d'œuvre tandis que ses *Pèlerins de Cantorbéry*, malgré un début plein de couleur et de brio, se traînent au milieu d'une action qui languit dépourvue d'intérêt. Le dernier acte du drame dont Wagner lui-même, malgré sa musique si vivante, n'aurait pu conjurer la faiblesse de scène, vouait l'opéra de Stanford à l'insuccès.

J'ai dit le lien qui unit Stanford et Brahms. Il est certain qu'aucune influence n'a été plus positive sur le style de notre musicien que celle du compositeur du *Requiem allemand*[2] et je cite cette œuvre parce que c'est vers elle que notre pensée se porte naturellement en écoutant l'*Ode Elégiaque*. Toutefois, ce n'est pas par ses œuvres chorales que Stanford rappelle avec le plus d'éclat la manière du maître allemand, ni par ses symphonies[3] dans lesquelles son tempérament si fortement romantique a pu heureusement le préserver lui-même de l'abîme de tristesse morbide où Brahms se complaît. C'est dans la masse imposante de sa musique de chambre dont il a doté le monde musical — quintettes, quatuors, trios et sonates, — que Stanford se montre le disciple le plus fidèle à la pensée

1. *Sachs* (*Hans*), poète allemand (1494-1576) et le principal personnage des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg*.

2. *Requiem allemand, Deutsches Requiem*, 1868.

3. *Symphonie* en *fa*, n° 4, *op. 31*, etc.

du maître aimé. Ceux même à qui le génie du compositeur allemand est le moins sympathique se plaisent à reconnaître que le contraste du tempérament irlandais de Stanford, plein d'ardeur poétique, allié au naturel de Brahms, teuton rêveur et austère, a incontestablement quelque chose de piquant et qui a dû souvent contribuer à la beauté plus grande de l'œuvre.

La souplesse du talent et la grande étendue de la sympathie musicale de Stanford puisent leur preuve éclatante dans ce fait qu'après Brahms le musicien qui a exercé sur lui l'action la plus décisive est Verdi par le *Requiem*[1] de Manzoni et les œuvres qui ont suivi. La manière de Verdi se fait sentir d'abord dans une *Messe en sol, op. 46*, écrite par Stanford en 1892, puis, dans un superbe *Requiem, op. 63* (1897), un *Te Deum, op. 66* (1898) et un *Stabat Mater, op. 96* (1907), d'une égale beauté, dans lesquels l'influence italienne devient plus apparente. Un opéra en quatre actes, *Much ado about nothing*[2], *Beaucoup de bruit pour rien* (1900), qui vient après, montre que le compositeur a voulu suivre avec fidélité la trame du dessin délicat du *Falstaff*[3], de Verdi. Du reste, pendant toute cette période, que l'on pourrait appeler italienne, le musicien anglais affirme sa supériorité avec une inten-

1. *Messe de Requiem* pour les funérailles d'Alexandre Manzoni, exécutée à l'église Saint-Marc, de Milan, le 22 mai 1874. — *Verdi (Giuseppe)* (1813-1901).
2. *Much ado about nothing,* comédie de William Shakespeare, 1600.
3. *Falstaff*, opéra de Verdi. Représenté au théâtre de la Scala, de Milan, en 1893.

sité qu'il n'avait pas encore départie jusque-là et ses quatre œuvres citées permettent d'admirer dans chaque genre d'effet une magistrale aisance. La solidité de structure allemande se retrouve en elles jointe à l'abondance mélodique et à la couleur vive de la musique de l'école italienne. *Beaucoup de bruit pour rien*, en particulier, possède une verve d'imagination et une gaîté d'humeur pleines de charme. Cet opéra, représenté avec succès au Théâtre de Covent Garden, de Londres, en 1900, obtint à la fois la bienveillance de la critique et la faveur des connaisseurs de la musique. Malheureusement, le préjugé contre l'art anglais, représenté avec suffisance par les mécènes fashionables qui président aux destinées de ce théâtre, n'était pas prêt encore à s'incliner même devant une œuvre aussi intéressante et l'opéra dut bientôt disparaître du répertoire.

Un sort plus favorable était réservé à un autre opéra de Stanford, *Shamus O'Brien*[1], représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique de Londres, en 1896, et repris récemment avec un grand succès. Dans cette dernière œuvre le compositeur s'est souvenu des airs de son pays natal qui ont inspiré la partie caractéristique et la meilleure de sa musique. L'action de *Shamus O'Brien* se passe dans les montagnes de Cork, en Irlande, après la révolte de 1798.

1. *Shamus O'Brien* est un personnage légendaire en Irlande. Le livret de cet opéra-comique en deux actes a été tiré par Georges Jessop du poème de *Le Fanu* (*Jos. Sheridan*), romancier et poète irlandais, né à Dublin, le 28 août 1814, mort à Dublin, le 7 février 1872.

Du genre foncièrement national, cet opéra-comique renferme des mélodies populaires qui lui donnent une forte empreinte de couleur locale. Mais, prise dans son ensemble, la musique a une fraîcheur d'inspiration et un sentiment d'une vivacité d'expression irrésistible qui la distinguent des précédents opéras de Stanford. D'une contexture plus claire que les *Pèlerins de Cantorbéry* et *Beaucoup de bruit pour rien*, elle affirme une prétention moins ambitieuse pour conserver un entrain naturel et une élégance aimable. Si Dublin possédait un théâtre d'opéra d'une importance égale à Abbey Theatre, qui est le foyer rayonnant du drame national irlandais, *Shamus O'Brien* serait assurément la pierre assise du répertoire lyrique.

Musicien brillant comme l'est Stanford, qui a excellé dans son art et a fait sienne tour à tour avec avantage chaque branche de la musique, il ne se montre peut-être entièrement lui-même que lorsqu'il écarte de sa mémoire d'artiste tout souvenir de l'Allemagne et de l'Italie pour ne s'inspirer que de son pays natal. J'ai déjà parlé de sa belle *Symphonie Irlandaise*. Ses deux *Rapsodies Irlandaises*, *op. 78* et *op. 84*, pour orchestre, sur un thème d'anciens chants de l'Irlande d'une franche et superbe mélodie, n'ont pas une valeur moindre. La teinte de gaélique verdeur dont le compositeur ne peut souvent se déprendre, jointe à la vigueur du dessin qui caractérise sa musique de chambre, rend dignes d'attention dans cette part de son œuvre ses

Fantaisies Irlandaises, op. 54, pour violon et pianoforte écrites il y a environ vingt ans.

Il convient de mentionner aussi la publication de séries variées d'anciens chants de l'Irlande et l'accompagnement caractéristique pour piano dont il a doté les mélodies populaires de ce pays sur lesquelles le poète Thomas Moore a écrit ses admirables strophes. Un style d'une parfaite correction distingue toutes les mélodies vocales également remarquables de Stanford qui a aussi enrichi la musique chorale sans accompagnement de petits chefs-d'œuvre.

La brièveté de cette esquisse rend nécessaire de négliger plusieurs aspects de cette activité artistique qui a produit des livres de docte critique, des éditions savantes des grands maîtres de la musique, et de se borner à ne pas oublier sa réputation méritée de professeur éminent[1] et d'habile chef d'orchestre. De sorte que, pour résumer cette carrière qui brille d'un si vif éclat dans son éclectisme, on peut dire de Stanford en toute justice, comme Samuel Johnson[2] du poète irlandais Olivier Goldsmith[3] sur une épitaphe célèbre, qu'il a touché à presque tous les genres d'écrire et n'a touché à aucun qu'il n'ait embelli : *Nullum fere scribendi genus non tetigit, nullum quod tetigit non ornavit.*

1. Professeur de composition au Collège Royal de Musique, de Londres.
2. *Johnson* (*Samuel*), célèbre lexicographe anglais (1709-1784).
3. *Goldsmith* (*Olivier*), poète irlandais (1731-1774).

GRANVILLE BANTOCK

L'Art est une divinité capricieuse qui distribue parfois ses faveurs avec une malice perverse. L'humeur de cette déesse était assurément paradoxale le jour où elle favorisa Granville Bantock[1] de son regard. Ce musicien qui a voué son génie à décrire la splendeur de l'antique Orient n'a pas vu le jour dans la contrée où le Gange roule vers l'Océan Indien ses eaux aux reflets dorés, mais sur les bords brumeux de la Tamise. Nul palais du plaisir dans la superbe Xanadu[2] si pompeusement décrite par Coleridge[3] dans son poème merveilleux de Kubla Khan n'a abrité sa tête juvénile ; car, c'est au milieu de noires et prosaïques cheminées dans un quartier triste de

1. *Bantock* (*Granville*). Compositeur de musique anglais. Né à Londres, le 7 août 1868.

2. *Xanadu*. Nom d'un séjour imaginaire au centre de l'Asie, cité dans les premiers vers du poème de *Kubla Khan*, de Coleridge.

In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree,
Where Alph, the sacred rivers, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea.

3. *Coleridge* (*Samuel Taylor*). Poète et publiciste anglais. Né à Ottary Saint Mary, Devonshire, le 21 octobre 1772 ; mort à Londres, le 25 juillet 1834. Coleridge a été considéré à cause de ses aspirations romantiques comme le précurseur de lord Byron.

Londres qu'il a grandi jusqu'à l'adolescence. Bantock n'a pas été davantage un de ces jeunes prodiges qui récoltent les applaudissements d'un public impressionné par la dextérité d'une virtuosité précoce. C'est loin du monde et du bruit extérieur qu'il a passé son enfance. Pendant ses premières années il ne montra pas un goût très prononcé pour la musique ; il allait à l'école et suivait les leçons des enfants de son âge. Son père [1], médecin distingué et érudit, le destinait à la carrière du Service Civil de l'Inde. Mais, dès que l'adolescent fut parvenu à l'âge viril, il connut le charme puissant de l'Art, et, à peine dans sa vingtième année, se révéla en lui une vocation irrésistible pour devenir musicien.

Bantock, sitôt qu'il eut fait cette importante découverte, entra à l'Académie Royale de Musique de Londres, où il devint l'élève de Frédéric Corder [2], professeur éminent dont la science pédagogique a déterminé le caractère artistique d'un si grand nombre de jeunes musiciens anglais. Il était encore dans la période de ses études musicales lorsque plusieurs de ses compositions furent publiées sous le patronage de son *alma mater*. Parmi celles-ci on remarque une ouverture dont l'inspiration est tirée du poème de Thomas Moore les *Adorateurs du Feu* et la musique de ballet composée pour un drame égyptien *Ramsès II*

1. *Bantock* (*Georges Granville*). Médecin, auteur d'ouvrages estimés de médecine.

2. *Corder* (*Frédéric*). Compositeur de musique anglais. Né à Londres, le 26 janvier 1852. Professeur de composition musicale à l'Académie Royale de musique de Londres.

qui ne devait jamais voir la rampe. Une fortune plus favorable était réservée à un opéra en un acte *Cædmar*[1] qui fut représenté durant une courte et peu fructueuse saison (1892) sous la direction du signor Lago à l'ancien Olympic Theatre. *Cædmar*, écrit dans la manière wagnérienne de *Tristan et Yseult*, offrait certainement une promesse d'avenir, mais ne pouvait être estimé qu'un pur exercice académique de néophyte bien doué.

Bantock, d'une nature vive, avait montré dès l'enfance un esprit entreprenant et son penchant le força bientôt à reconnaître que la musique ne pouvait satisfaire seule sa bouillante activité. Au contraire d'un grand nombre de ses collègues, ce musicien est un érudit et sa culture lui permet, en dehors du domaine de l'art, d'avoir des vues personnelles et originales sur des questions d'un ordre élevé. Lorsqu'il était encore au seuil de sa carrière artistique il sentit la nécessité de s'adresser à un public plus nombreux que sa musique alors ne pouvait lui procurer. Dans ce but il fonda une revue musicale, laquelle, bien que le succès ne fût guère en rapport avec les aspirations du rédacteur, lui permit enfin d'exposer à loisirs ses idées sur des sujets didactiques qu'il désirait traiter depuis longtemps. La *New Quarterly Musical Review*, la *Revue Musicale Moderne trimestrielle*, qui vécut de 1893 à 1896, ne pouvait en un si court délai révolutionner le goût musical en Angleterre ; mais, elle eut du moins pour résultat de mettre en évidence un

1. *Cædmar*. Héros imaginaire dramatique.

groupe de jeunes et ardents rénovateurs. Loin de se trouver à l'aise sur le terrain frayé de la musique ces jeunes enthousiastes brûlaient de suivre des sentiers nouveaux et, la cognée en main, étaient prêts, suivant la circonstance, à prouver leur zèle à toute épreuve. Bantock parmi eux se signalait par des projets d'une réelle ambition et tels que Berlioz lui-même ne traça jamais un plan musical d'un dessein si grandiose. A cette époque, il songeait à écrire une série de vingt-quatre poèmes symphoniques d'après le poème épique de Robert Southey [1], *The Curse of Kehama*, *la Malédiction de Kehama* [2]. Deux symphonies de cette superbe série étaient déjà composées entièrement quand la déesse qui règle la destinée de Bantock d'une manière si paradoxale dans l'art vint le tirer de son rêve pour le jeter tout à coup dans un milieu nouveau. Forcé d'abandonner sa chère revue et de la confier au soin d'un collègue et ami fidèle, il s'empressa de renier la malédiction de Kehama et laissa inachevée sa géniale série de poèmes symphoniques pour accepter l'emploi de chef d'orchestre dans une tournée lyrique. L'entreprise organisée par Georges Edwardes [3], le célèbre impresario du Gaiety Theatre, consistait à représenter dans plusieurs parties du monde *A Gaiety Girl* [4], *Une Demoiselle du Gaiety*, opé-

1. *Southey (Robert)*. Poète épique anglais (1774-1843).
2. *Kehama*. Nom hindou imaginaire.
3. *Edwardes (Georges)*. Directeur du Gaiety Theatre de Londres. Né en 1852.
4. *A Gaiety Girl*, opérette. Paroles d'Owen Hall, musique de Sidney Jones.

rette à grand succès de ce temps. L'aventure était curieuse, en vérité, pour un jeune musicien destiné à parvenir au plus haut grade de son art ; mais, l'on peut expliquer la cause qui décida Bantock à accepter une besogne musicale en opposition si évidente avec son goût personnel et la qualité de sa science. En véritable enfant de l'art, il ne vit que la circonstance favorable pour visiter l'Orient lointain et contempler les scènes colorées d'or qui, depuis l'enfance, tenaient son jeune esprit éveillé. L'occasion était trop tentante pour ne pas la saisir à l'instant, et, faisant appel à tout son courage, il lut d'un trait la partition d'*Une Demoiselle du Gaiety*, s'engageant résigné à conduire durant une année entière valses et galops en échange de la réalisation de son rêve. J'imagine, toutefois, qu'à certains moments le musicien dut regretter sa décision rapide, lors même que les témoins colossaux de la fabuleuse splendeur de l'Inde, l'exotique et lumineuse beauté de la Chine et du Japon rachetaient dans son esprit les flonflons de l'orchestre d'opéra-bouffe et le bavardage railleur de divettes querelleuses. Mais, une juste récompense devait lui faire souvent oublier sa peine. Enfin s'ouvrait devant lui l'Orient enchanteur et ses yeux éblouis pouvaient se rassasier d'un spectacle radieusement pittoresque entrevu seulement jusque-là dans son imagination enfiévrée. Il avait aussi l'avantage appréciable d'acquérir sur place un souvenir foncièrement poétique qui, par la suite, devait être une aide précieuse à sa pratique musicale.

Bantock revint à Londres en 1895, plein de projets d'avenir, et le premier effort qu'il tenta pour défier la fortune fut sa participation à un concert qui fit époque.

Cette solennité musicale, organisée en manière de protestation, voulait dénoncer la condition difficile à laquelle la profession de musicien était alors sujette à Londres. L'indifférence des directeurs de la musique dans la capitale rendait peu aisée la pratique de son art à un compositeur débutant ou encore presque inconnu, par suite de la difficulté d'obtenir une audition de ses œuvres. Pour réussir dans son entreprise hardie Bantock avait obtenu l'appui de cinq amis fraternels qui, depuis, ont fait leur chemin dans le monde de la musique : Stanley Hanley [1], Arthur Hinton [2], Reginald Steggall [3], William Wallace [4] et Erskine Allon [5], mort depuis. Le programme du concert était composé entièrement d'œuvres inédites de ces jeunes compositeurs et les six amis ne firent pas précisément fortune. Leur courageuse attitude fut très discutée à cette époque bien qu'elle eût pour résultat profitable d'attirer l'attention des organisateurs de concerts, et, en faisant découvrir parmi les jeunes compositeurs des talents ignorés, de préparer la voie aux conditions meilleures actuellement suivies.

La place réservée à Granville Bantock au pro-

1. *Hanley* (*Stanley*). Né à Londres en 1868.
2. *Hinton* (*Arthur*). Né à Beckenham, comté de Kent, le 20 novembre 1869.
3. *Steggall* (*Reginald*). Né à Londres, 17 avril 1867.
4. *Wallace* (*William*). Né à Greenock, Écosse, le 3 juillet 1860.
5. *Allon* (*Erskine*). Né à Londres en 1864 : mort à Londres en 1897.

gramme de ce concert avait suffi pour révéler en lui non seulement un compositeur plein de sérieuses promesses, mais aussi un chef d'orchestre d'une expérience déjà éprouvée. Il convient de noter que l'impression favorable due à son talent lui fit obtenir, plusieurs années après, la direction musicale de *The Tower*, *la Tour*, genre de Casino ou de Kursaal à New-Brighton, près de Liverpool, plage très fréquentée (1897). Profitant de cette situation nouvelle, Bantock s'empressa de faire une large part à la musique anglaise, et c'est à son heureuse initiative qu'est due la première audition d'un grand nombre d'œuvres de musiciens contemporains. Plusieurs de ses compositions se rattachent à cette période : les ouvertures de *Saül* et de *Caïn*, les *Scènes Anglaises* et les *Scènes Russes*, suites d'orchestre ; *Helena*, variations pour orchestre, et le poème symphonique *Thalaba*[1], qui toutes dénotent une abondance de ressources musicales à défaut d'une individualité puissante du style. En 1900, Bantock fut nommé directeur de l'École de Musique de Birmingham, l'une des plus importantes institutions d'enseignement musical du Royaume-Uni et il a succédé en 1908 à Edward Elgar comme professeur de musique à l'Université de Birmingham.

La carrière musicale de Granville Bantock doit être nécessairement divisée en deux périodes distinctes à partir de la mise en musique des *Rubáiyát* ou quatrains

1. *Thalaba the Destroyer*, *Thalaba le Destructeur*, poème de Robert Southey. 1801.

d'*Omar Kheyyam* [1]. Avant d'écrire cette œuvre capitale Bantock était déjà, sans conteste, réputé un compositeur d'un brillant avenir. Sa maîtrise de la couleur orchestrale était généralement admirée et son habileté à transporter le charme étrange et exotique de l'Orient dans les formules musicales de l'Occident était particulièrement appréciée. Toutefois, comme œuvre intellectuelle et modèle de l'art vrai sa musique était, suivant l'expression du poète Rossetti [2], singulièrement décevante. Son abondance mélodique portait en elle-même un danger et le jaillissement de son inspiration, trop impétueuse pour ne pas manquer de profondeur, l'exposait à se briser sur le roc. Bref, ses premières compositions, malgré leur indéniable correction de facture, ne possédaient pas l'individualité caractéristique qui seule retient l'attention des vrais connaisseurs de la musique.

Omar Kheyyam, qui est le titre succinct de la partition des Rubáiyát, ouvrait une ère nouvelle dans la carrière de Bantock. La première partie de l'ouvrage fut exécutée au Festival de Birmingham, en 1906 : la deuxième à Cardiff, en 1907, et la troisième à Birmingham, en 1909. Si Bantock avait entrepris la composition d'*Omar Kheyyam* avec l'inspiration du début pleine d'incertitude, du moins il l'acheva avec la virtuosité d'un maître. Les *Rubáiyát* du poète astrologue

1. *Quatrain*. Stance de quatre vers.
Omar Kheyyam. Poète persan. L'œuvre musicale comprend trois voix soli, chœur entier et orchestre.

2. *Rossetti* (*Dante Gabriel*). Poète anglais. Né à Londres, le 12 mai 1828 : mort à Birchington, conté de Kent, 9 avril 1882.

persan semblent s'être emparés de l'intime pensée du compositeur par la vertu d'un philtre. Pendant qu'un pouvoir mystérieux ouvrait à son génie des horizons sans bornes et favorisait son admirable faculté de suggestion pittoresque, son style acquérait une largeur et une force d'expression inconnues chez lui jusque-là. Fort de l'influence magique épandue par la poésie persane, Granville Bantock a enfanté un chef-d'œuvre qui, à juste titre, peut être rangé parmi les compositions les plus expressives que l'école anglaise ait produites durant ces dernières années.

En Angleterre, les *Rubáiyát* d'*Omar Kheyyam* sont familiers à la jeunesse des écoles par la superbe et vigoureuse version d'Edward Fitz Gérald [1], l'une des gloires contemporaines de la littérature classique anglaise. En France, je crois qu'ils sont moins connus bien que M. Fernand Henry [2] ait fait à Fitz Gérald l'honneur de traduire sa version en français, et, je ne puis résister au désir de citer le passage admirable de la traduction où l'œuvre du poète persan est analysée.

« Qu'est donc ce livre extraordinaire qui revêt tour à tour les modes de pensée et d'expression les plus dissemblables, sensuel jusqu'au cynisme, hardi jusqu'à la révolte, amer jusqu'au désespoir ; où la raillerie passe de l'épigramme légère à la satire la plus cruelle ; où la glorification sans mesure de l'épicu-

1. *Fitz Gérald* (*Edward*). Poète anglais. Né à Woodbridge, comté de Suffolk, le 31 mars 1809 : mort à Merton, comté de Suffolk, le 14 juin 1883.
2. *Henry* (*Fernand*). Écrivain français. Né le 1er juillet 1859.

risme le plus grossier alterne avec la discussion des problèmes les plus graves et les plus élevés dont l'esprit humain se puisse inquiéter ; où l'émotion religieuse s'exalte parfois jusqu'au mysticisme pour sombrer d'autres fois dans l'impiété et la négation ; livre familier et excessif, résigné et irrité, brutal et délicat, écrit dans une langue dont Omar a gardé le secret, simple, concise, claire, vigoureuse, savoureuse comme un beau fruit, d'un éclat métallique, épurée du luxe fleuri, des mièvreries et des fadeurs de la littérature orientale à laquelle elle n'emprunte que les meilleures de ses métaphores et de ses images ; livre qui choque en tant d'endroits et qu'on ferme en l'aimant parce qu'on éprouve qu'il fut l'œuvre sincère d'un noble esprit et d'un grand cœur ? Ce n'est pas à proprement parler un poème ; c'est un recueil poétique du genre gnomique [1], comprenant une foule de petites pièces détachées, écrites sous forme de quatrains et classées non selon le sens, mais ainsi qu'il était d'usage pour les ghazels [2] des divans, suivant l'ordre alphabétique déterminé par la deuxième lettre de la rime finale de la pièce. »

La version des *Rubáiyát* de Fitz Gérald peut difficilement être considérée comme une traduction véritable, et, c'est avec raison que John Payne [3] l'a définie « une méditation sur des motifs d'Omar Kheyyam. »

1. *Gnomique.* Poème qui contient des sentences morales. Les plus anciens poètes ou philosophes grecs, comme Homère, Hésiode, sont rangés parmi les Gnomiques.

2. *Ghazels.* Poésies arabes dont le recueil est un *divan.*

3. *Payne* (*John*). Poète et critique anglais. Né en 1842.

Le poète persan a rimé plus d'un millier de quatrains; la version de Fitz Gérald en contient seulement cent et un dont plusieurs sont dus à sa propre inspiration. Le reste est une adaptation libre du texte original, arrangée par le traducteur suivant un ordre fixé par lui seul, en vue de donner la plus grande beauté à chaque quatrain et à l'ensemble l'unité d'un poème.

« En un mot », dit M. Fernand Henry, « Fitz Gérald a fait sur Omar le travail de l'abeille : il a butiné sa fleur; il a extrait et s'est assimilé le meilleur de son suc. Il a composé ainsi cette ingénieuse mosaïque qui reproduit avec ses détails les plus minutieux et en ses nuances les plus subtiles le décalque parfait de l'original. »

Le musicien a fait preuve d'une énergie peu commune en s'attaquant à un monument poétique de cette stature et la longueur du poème seule aurait détourné un grand nombre de compositeurs d'une si gigantesque entreprise. Mais, Bantock n'est pas un homme que la difficulté rebute. Il aurait, toutefois, été plus avisé, il faut le dire, s'il avait résolument écarté de son œuvre un certain nombre de quatrains qui souvent expriment une seule idée sous des formes différentes. La philosophie orientale qui empreint les *Rubáiyát* de son charme n'aurait rien perdu de sa saveur complexe à être enchâssée dans une composition plus restreinte. L'exécution intégrale de l'œuvre colossale de Bantock qui exige des exécutants et de l'auditoire trois heures et demie d'attention soutenue est forcément peu fréquente; mais, malgré sa lon-

gueur excessive *Omar Kheyyam* ne donne pas un instant l'impression de la monotonie. Caractéristique en toutes ses parties cette œuvre étincelante puise son animation dans la variété inépuisable de la mélodie, de l'harmonie, du rythme et de l'orchestration qui encadrent le poème persan avec un éclat rayonnant. Le musicien a eu l'idée hardie, d'ailleurs couronnée de succès, de tirer des abstractions du poète trois caractères primordiaux : le Poète, la Bien-Aimée et le Sage, à qui il attribue les stances suivant un ordre naturel et d'accord avec leur personnalité essentielle. Le Poète et la Bien-Aimée unissent leur voix pour chanter l'Amour et le Vin, tandis qu'au Philosophe sont départis les quatrains qui ont trait au problème de l'humanité et au chœur entier une méditation plus profonde et d'une portée universelle dans la nature. Le contraste des voix soli avec le chœur est habilement ménagé ; les scènes de la vie orientale dans leur diversité de couleur sont traitées avec un art consommé. On devine que le musicien a fait appel aux plus secrètes ressources du coloris orchestral pour peindre avec une infinie variété le fond devant lequel se déroule la périégèse psychologique chantée par le poète.

Un critique de l'art, philosophe cynique, a dit que la plupart des chefs-d'œuvre de la musique auraient une valeur plus grande si, la moitié de sa tâche étant achevée, l'auteur avait détruit son œuvre pour la recommencer.

Une analyse sévère d'*Omar Kheyyam* prouve la

vérité de l'apophtegme. Au temps où le compositeur méditait son vaste projet il semble n'avoir eu qu'une idée vague de la façon dont il traiterait le poème. La touche musicale au début est souvent hésitante et incertaine, et, malgré la beauté des détails, la composition se ressent avec évidence de l'absence d'un plan vigoureusement conçu. La première des trois sections entre lesquelles Bantock a divisé son ouvrage contient un plus grand nombre de quatrains que les deux autres réunies. Ce fait permet peut-être d'expliquer en partie la cause de la différence de style observée entre ces deux divisions principales, et, afin de donner à son œuvre une dimension acceptable, le compositeur aurait pu restreindre le développement de la section initiale.

Peut-être eût-il ainsi évité l'allure débraillée de cette partie qui semble décousue et sans idée directrice au regard de l'unité ronde et richement musicale de la deuxième et de la troisième. Il est visible que Bantock n'a été en possession de son inspiration pleine et de sa certitude de touche qu'au fur et à mesure de son labeur artistique, en sorte qu'un certain nombre de passages de la première partie seraient probablement traités d'une manière différente s'il avait à récrire son œuvre. Toutefois, on sent qu'avant la fin de cette partie toute indécision a disparu et que le musicien est parvenu à saisir d'une main ferme l'écheveau de la trame musicale.

A partir du moment où la superbe *peinture sonore* qui constitue la Marche de la Caravane des Fantômes était tracée, le musicien néophyte s'élevait au rang du

maître. Dans la deuxième partie d'*Omar Kheyyam* les dithyrambes en l'honneur de l'Amour et du Vin, puissances naturelles auxquelles la première section est déjà consacrée en partie, font place à des sentences profondes sur les traverses de l'existence humaine. Cette partie, en tout supérieure, révèle la grandeur du génie de Bantock. L'ironie amère du pessimisme philosophique d'Omar Kheyyam est traduite entière par la musique où une puissance irrésistible d'accent lyrique, une flamme d'une expansion pénétrante attirent une comparaison singulièrement perfide dans son exactitude avec l'esprit de sombre révolte qui anime le poème oriental. La troisième partie a une contexture un peu moins étoffée, bien que l'inspiration soit au moins aussi riche de multiples beautés. L'œuvre témoigne dans son ensemble un rare achèvement et l'on ne sait ce qu'il faut le plus admirer de la verve débordante de l'éloge anacréontique du Vin, de la beauté voluptueuse des chants d'Amour, de l'indicible ferveur répandue dans les passages sentencieux et philosophiques ou de la science magistrale avec laquelle les sites irradiés de l'Orient, qui tour à tour composent le fond de l'admirable fresque, sont suggérés par le traitement orchestral. Et, c'est pourquoi, je me félicite de l'occasion favorable que présente cet article pour appeler l'attention des dilettantes français sur une œuvre qui, placée en réalité au-dessus des conventions et des préjugés nationaux, s'adresse avec une égale sincérité à tous les musiciens.

Après *Omar Kheyyam* Bantock ne voulut pas se

reposer sur ses lauriers. Il faut citer parmi les œuvres orchestrales importantes qu'il publia alors : l'ouverture *The Pierrot of the Minute, le Pierrot de la Minute* (1910), exquise composition d'une texture légère et délicate, d'après le poème d'Ernest Dowson[1] ; *Dante et Béatrice* (1911), poème symphonique de grandes proportions dont l'inspiration pure est développée avec une distinction et une aisance technique réellement magistrales, et, une œuvre qui a un relief d'une vigoureuse puissance, *Fifine at the Fair, Fifine à la Foire*, drame orchestral, — titre choisi par Bantock suivant son originale habitude, — tiré du conte en vers connu de Robert Browning. Cette composition décrit l'émotion brûlante d'un moderne Don Juan dont le cœur troublé vacille entre sa tendre épouse Elvire et Fifine, danseuse fascinante dont il fait la rencontre à la foire aux plaisirs. Le poème est agrémenté d'un prologue et d'un épilogue en conclusion. Mais, le lien entre ces deux hors-d'œuvre et le sujet principal ne peut être facilement saisi par le lecteur qui n'est pas initié aux mystères du culte intime dont Browning est la divinité.

Le prologue retrace les réflexions philosophiques d'un baigneur qui, l'été, mollement bercé par le flot marin, décrit un papillon aux couleurs délicates voltigeant autour de lui et retire de cet incident léger une morale profonde. L'épilogue, malgré un sens clairement ésotérique, rappelle l'impression de jouis-

1. *Dowson (Ernest)*. Poète anglais. Né le 2 août 1867 ; mort le 23 février 1900.

sance paisible qui, d'ordinaire, se répand après un gros temps d'orage calmé. Ces deux épisodes du conte de Browning ont inspiré à Bantock une musique adorablement expressive et le poème principal est développé avec un art exquis dans une série de scènes aux couleurs vives qui sont pour le musicien l'occasion de prouver sa maîtrise de l'orchestre moderne.

Le spectacle gai et animé de la foire est dépeint avec une verve intarissable et un entrain irrésistible. La danse caractéristique de Fifine produit surtout un effet plein d'attraction. La subite passion de notre héros pour la danseuse, le remords qui s'ensuit et la glorification de la fidélité d'Elvire sont autant de situations décrites par des motifs musicaux qui enchaînent le drame orchestral, et il faut reconnaître que, si l'œuvre de Bantock manque de profondeur psychologique, elle est du moins une composition délicieusement tracée et extraordinairement pittoresque.

Atalanta in Calydon, Atalante à Calydon[1] (1912), symphonie chorale — comme Bantock, cette fois encore, a voulu définir originalement son œuvre, — a un caractère beaucoup plus significatif. Cette composition de large dimension, écrite pour voix sans accompagnement d'orchestre, est un pas audacieux

1. *Calydon.* Ville de l'Etolie, dans la Grèce ancienne. Dans un sacrifice fait aux Dieux le roi Œnée ayant omis l'hommage à Diane, la déesse irritée envoya pour le punir un sanglier qui dévastait la campagne. Les Grecs les plus adroits se réunirent et résolurent de débarrasser le pays de ce monstre. Blessée par Atalante, fille d'Iasius, roi d'Arcadie, la bête sauvage reçut le coup mortel du roi Méléagre.

sur la voie suivie jusqu'à présent par un très petit nombre de musiciens.

La nouvelle manière de Bantock puise son origine dans les festivals choraux qui, durant ces dernières années, ont été la caractéristique de la vie musicale dans le nord de l'Angleterre. La réputation des sociétés chorales du Lancashire et du Yorkshire est justifiée depuis longtemps. Sous l'influence de l'air vif et âpre des régions du nord les voix acquièrent une force d'accent et une résonnance inconnues sous le climat tiède et la brise caressante des régions méridionales. La culture musicale des classes ouvrières qui composent en majeure partie les sociétés chorales des comtés d'York et de Lancastre est certainement peu avancée ; mais, la foi et l'énergie qui animent les groupes ainsi formés sont presque sans bornes, et, dans ce dernier temps, l'émulation chorale organisée a produit un résultat florissant et particulièrement remarquable dans la région septentrionale de l'Angleterre. Dans chaque district, les sociétés chorales se réunissent à certaines époques pour, en présence d'arbitres que leur compétence désigne, faire preuve de leur talent musical. Cet assaut de virtuosité excite une noble rivalité ; la lutte pour conquérir les prix offerts en récompense aux vainqueurs est extrêmement vive. L'épreuve n'est, d'ailleurs, affrontée qu'après une étude sérieuse et persévérante qui exerce les qualités des concurrents, et, parmi les nombreuses sociétés chorales nous avons cité celles du Lancashire et du Yorkshire qui sont parvenues à un rare degré de perfection vocale.

Pendant plusieurs années Bantock a suivi avec un vif intérêt le progrès de la musique chorale. *Atalante à Calydon* est la preuve tangible de sa conviction raisonnée qu'un chœur de voix peut être traité *mutatis mutandis* comme un orchestre par sa répartition en groupes correspondant aux divers instruments de musique.

Atalante à Calydon nécessite la disposition de deux cents voix qui, suivant ce système original, sont réparties entre vingt groupes de dix voix au moins chacun. La composition est divisée en quatre mouvements dont le premier est écrit pour chœur de voix mâles et le troisième pour chœur de voix de femmes, tous deux largement subdivisés. Dans les deux autres mouvements le chœur entier est divisé en cinq groupes. L'un de ces groupes est un chœur mixte complet (soprano, contralto, ténor et basse) et, l'on peut dire, en un sens, que son rôle est semblable à celui des instruments à cordes d'un orchestre. Les autres groupes, composés de voix moins nombreuses, parmi lesquels un chœur de voix mâles et un chœur de voix de femmes, sont destinés à servir de soutien ou de réplique, ou même de contraste au groupe principal à la façon des instruments à vent et de cuivre à l'orchestre.

Si l'analogie entre l'orchestre et le chœur n'est pas poussée trop loin, et si une diversité plus grande de couleur que celle qu'il peut produire n'est pas exigée du timbre de la voix humaine, il est certain que cette manière de composer découvre un aperçu nouveau de

l'effet choral. Toutefois, il faut reconnaître qu'*Atalante à Calydon* est loin de réaliser les espérances que son originalité pouvait éveiller. Cette œuvre respire une passion ardente et une émotion intense est répandue dans cette musique expressive vraiment alliée aux stances magnifiquement sonores de Swinburne[1]. Mais, les difficultés nombreuses que la partition présente sont si excessives qu'aucune exécution satisfaisante n'a pu en être donnée jusqu'à présent, de sorte que, dès le début, la question qui se pose est la possibilité de chanter cette œuvre ardue et fatigante avec une justesse irréprochable. Or, il est douteux que le problème puisse jamais être résolu tant que la voix et le gosier humains seront limités à leur force actuelle. Les nuances subtilement délicates d'*Atalante à Calydon* que le compositeur attendait d'une subdivision chorale si raffinée n'ont pas davantage été obtenues bien que chaque exécution préparée avec soin ait prouvé la valeur de la thèse artistique de Bantock. Bref, il faut conclure que lorsque le chœur sera parvenu à un degré d'excellence technique égal à celui de l'orchestre les compositeurs verront s'ouvrir devant eux un champ de culture pareil à celui qui a déjà porté tant d'inestimables fruits.

Sans vouloir nier le mérite des essais tentés par Bantock autour de la musique il est remarquable que le public ordinaire, en Angleterre, ne connaît ce compositeur que par une seule de ses œuvres, en

1. *Swinburne* (*Algernon Charles*). Poète anglais. Né à Londres, le 5 avril 1837 ; mort à Putney, faubourg de Londres, le 10 avril 1909.

sorte que le renom de l'artiste serait peu diminué si, à l'exception d'*Omar Kheyyam*, tout ce qu'il a écrit à ce jour n'avait pas d'existence. L'importance capitale d'une telle œuvre a mis jalousement son auteur en lumière. Mais, Bantock a affirmé dans tous les genres de la musique un talent si inventif, une si rare flexibilité d'expression pour interpréter la pensée et le sentiment humains qu'il est, dès à présent, assuré d'être placé au premier rang des compositeurs anglais. L'avenir seul peut dire si son incursion récente dans le domaine de la musique chorale sans accompagnement peut produire un résultat désirable; mais, il convient de remarquer que ce *genre* nouveau est celui que les compositeurs anglais, depuis l'époque de la reine Elisabeth jusqu'à la nôtre, ont trouvé le plus sympathique à leur génie. L'Art, divinité impénétrable, semble avoir réservé à Granville Bantock d'inscrire un chapitre à l'Histoire de la musique chorale anglaise qui a gravé à son fronton les noms vénérés de Tallis[1], de Byrd[2] et d'Orlando Gibbons[3].

1. *Tallis* (*Thomas*). Compositeur de musique et organiste anglais (1510-1585). Né à Londres : mort à Greenwich.

2. *Byrd* (*William*). Compositeur de musique et organiste anglais (1538-1623). Né à Lincoln : mort à Stoudon, comté d'Essex.

3. *Gibbons* (*Orlando*). Compositeur de musique et organiste anglais (1583-1625). Né à Cambridge : mort à Cantorbéry, comté de Kent.



INDEX GÉNÉRAL

D

E

N

O

P



Imprimerie E. Aubin. — Ligugé (Vienne).

ÉDITION DU TEMPS PRÉSENT

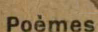
76, rue de Rennes, PARIS. — Téléph. 739-29

Poèmes choisis
(avec une introduction de Maurice Barrès, de l'Académie Française)
par Charles de Pomairols
(un vol. : 3 fr. 50)

La Chanson des Soirs
Poèmes
(ouvrage couronné par la Société des Gens de Lettres. Prix Jacques Normand)
par la Comtesse de Magallon
(un vol. : 3 fr. 50)

Le Cantique des Saisons
Poèmes
(ouvrage couronné du grand prix de Littérature spiritualiste. Prix Virenque)
par Armand Praviel
(un vol. : 3 fr. 50)

Sur la Route claire
Poèmes
(ouvrage couronné d'un prix de littérature spiritualiste)
par Charles Grolleau
(un vol. : 3 fr. 50)



Poèmes
par André Lafon
(un vol. : 3 fr. 50)

Sub tegmine fagi
Amours, bergeries et jeux
par Jean-Marc Bernard
(un vol. : 3 fr. 50)

L'Angoisse
Poèmes
par André Delacour
(un vol. : 3 fr. 50)

La Nouvelle Liberté
par Woodrow Wilson,
président des Etats-Unis
(avec une introduction de M. Jean Izoulet, professeur au Collège de France)
traduit par M. T. Maucomble
(un vol. : 3 fr. 50)

Par-dessus la Haie
(*Nouvelles*)
par R. Desjardins
(un vol. : 3 fr. 50)

Les Fantaisies Bergamasques
par Bernard Marcotte
(un vol. : 3 fr. 50)

Profils de Gosses
(ouvrage couronné par l'Académie française)
prix Jules Favre
par la Ctesse van den Steen
(5e édition)
(un vol. : 3 fr. 50)

Hors du foyer
par Marguerite Poradowska
(un vol. : 3 fr. 50)

Peau de Chamois
roman
par Pierre Cabriès
(un vol. : 3 fr. 50)

L'Impératrice Douloureuse
par C. de Tschudi
Adaptation de l'allemand en français
par H. Heinecke
(3e édition)
(un vol. : 3 fr. 50)